محمود عجان

تراثنا الموسيقي

دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحناً وقالباً

محمود عجان في سطور



ولد في مدينة اللاذقية ونشأ في جو عائلي موسيقي من الهواة، فأحب هذا الفن وزاوله إلى حد بعيد كهواية فقط، معمشياً فيه على مبدأ الوزير العباسي ابن مقلة (ت ٩٤٠م) الذي قال: «يعجبني من يقول الشعر تأدباً لا تكسباً، ومن يُنشد الغناء تطرباً لا تطلباً».

لم يتعلم الموسيقا على يد أحد. بل اعتمد على موهبته والتحصيل من المطالعة والسماع.

قام بتأسيس النادي الموسيقي باللاذقية في أواخر عام ١٩٤٥، وجمع أعضائه من الهواة. وكان لهذا النادي أكبر الأثر في احياء نهضة فنية موسيقية حقيقية في المدينة المذكورة. مثلما ساهم في تنشيط الحركة الفنية على مستوى الجمهورية العربية السورية.

عمل مدرساً للموسيقا في دور المعلمين والمعلمات، وقام بالقاء عشرات المحاضرات.

باشر التأليف في سن مبكرة، وتحديداً منذ الخامسة عشرة من عمره.

اشترك في تأليف ألحان لفيلم (مرفأ اللاذقية) التابع لشركة منوفا فيلم، كما قام بتمثيل دور صغير في فيلم (عمالقة البحار).

دُعي في العام ١٩٥٧ إلى مهرجان الشبيبة العالمي في موسكو حيث أُقيمت ذكرى للفيلسوف والشاعر العربي أبي العلاء المعري في معهد تشايكوفسكي للموسيقا. وقدم الأستاذ عجان آنذاك قطعة موسيقية على آلة الكمان بعنوان: (من وحي أبي العلاء) فنالت استحساناً كبيراً الأمر الذي دعا ادارة معهد الدراسات الشرقية إلى اقامة حفلة تكريم له. وقد نشرت الصحف السوفيتية صوره وأخباره.

في العام ١٩٥٩ منحته وزارة الثقافة السورية ميدالية، تقديراً لنشاطه. كما أنه نال وساماً من الوزارة نفسها في العام ١٩٦٩ لفوز فرقته بالجائزة الأولى في مباريات غناء الموشحات. وكان يفوز دائماً بالجائزة الأولى في المباريات الموسيقية.

قامت وزارة الثقافة بتصوير فيلم وثائقي عن حياة وأعمال الموسيقي المذكور وذلك في العام ١٩٧٩

اهتم بجمع وتنويط تراث الألحان العربية من صيغتيّ الدور والتوشيح بمنتهى الدقة والكمال، ويقوم أيضاً بتأليف كتاب عن الايقاع وفلسفته، بالأضافة إلى كتاب آخر عن الموسيقا النظرية، وعن مواضيع أخرى عديدة تتعلق بالموسيقا بصورة عامة.

له ألحان آلية وغنائية، ويتميز بأسلوب خاص في العزف والتأليف. والتقاسيم الرومانتيكية.

جاهد طيلة حياته في سبيل نشر العلم الموسيقي والثقافة الفنية في جميع المجالات دون أن يتقاضى أي أجر مادي عن ذلك.

هدفه الدائم: المُثل العليا والاخلاق، وهذا الكتاب هو أول انتاج له وسيُتبعه بتآليف أخرى متنوعة.

تراثنا الموسيقي ١

دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحناً وقالباً

كلمة موجزة

هذا الكتاب لماذا؟

سؤال لا بد لنا أن نبدأ به هذا الجزء وهو قسم من مؤلف ضخم سيجد القارئ أنّه فريد من نوعه، ولم يسبق له مثيل في كتاباتنا العربيّة شمولية ودقة، ولا أريد في هذا المجال التباهي، وإنّما كما يُقال، كل شيء كامن في جوهره. والقارئ المنصف هو الحكم الأوّل والأخير.

لقد دفعني إلى تحضير هذا المؤلف الذي قضيت في كتابته وقتاً طويلاً، ما للتراث من أهمّية فائقة في حياة الأمم. فالتاريخ هو ذاكرة الشعوب، وهو مرآة الماضي. ودليل الحاضر، وطريق المستقبل، ومن المؤسف أن نكون مقصّرين بحق تراثنا الذي لا يُضاهى، مما يدفع البعض إلى التهجم عليه ظلماً وعدواناً وتراثنا الموسيقي يعاني الأمرّين من هذا الاجحاف والتجنّي. فأين هي تلك الألحان الرائعة التي طبّقت شهرتها الآفاق إبّان ازدهار الامبراطوريّة العربيّة في العصرين الأموي والعبّاسي؟ لقد تناقلت أخبارها كتب التاريخ والأدب ولكنّها ضاعت ولم يبق منها أثر وأين هي ألحان عرب الأندلس التي لا شك وأنّها أتاحت فيما بعد للانتاج الموسيقي الغربي انطلاقه البعيد المدى؟ فالتروبادور والتروفير — وهم الشعراء الجوّالون... إنّما استقوا أشعارهم وموسيقاهم من الشعر والغناء عند العرب في الأندلس. وهل من يستطيع انكار الحقائق التاريخيّة الدامغة ومنها: أنّ الفتيات والفتيان من أبناء الملوك والأمراء في أوروبا كانوا يتلقون العلوم الموسيقية والغناء في معهد زرياب. أبوالحسن علي بن نافع (٧٧٧ — ٨٥٢)[1] بعد أن نال معهده في قرطبة الشهرة الكبيرة في جميع أنحاء القارّة الأوروبيّة؟ ولا أدلّ على عظمة تلك الألحان العربية المفقودة من المكافآت الجزيلة التي بُذلت حتى أدائها لحناً وغناءً. فهذا الخليفة الهادي

---

(١) جميع التواريخ الواردة في الكتاب تتبع التاريخ الميلادي.

(٧٦٠ ــ ٧٨٦) يُنعم في ليلة واحدة على ابراهيم الموصلي بمئة وخمسين ألف دينار وهي مكافأة من بين مجموع مكافآت ! وهذا هارون الرشيد (٧٦٦ ــ ٨٠٩) من جانبه يصل مخارق المغنّي (ت ٨٤٥) في ليلة واحدة أيضاً بمئة ألف دينار ! فأين هي تلك الألحان ؟ سؤال نطرحه من جديد ، ونُجيب : فُقدت وللأسف الشديد ، لأنها لم تُدوّن ! مع أنّ موسيقيي العرب كانوا يعرفون طريقة التدوين كما ذكر ذلك كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (ت ٩٦٧) . لكن ، إذا لم يكن في مقدورنا ارجاع عجلة التاريخ إلى الوراء . وتدارك التقصير الذي وقع . فلا أقل من استقاء العبر ، وتلافي الوقوع في الأخطاء ذاتها في عصر أصبح التدوين فيه واجباً مقدّساً على كل باحث مخلص . وهذا ما دفعني شخصياً للعمل . طوال عمر كامل قضيته راهباً في محراب الموسيقا على جمع كل ما استطعت . ضمن قواي وامكاناتي الفردية الخاصة ، وبمشقة تفوق الوصف . فلا المصادر متوفّرة ، وما من أحد من أصحاب الصنعة الموسيقية يهتم بالمحافظة على بقائها واظهار روائعها بل ليس لديهم ما يساهم في استكمال شروط البحث البنّاء ، فقمت بمحاولة جمع الألحان بمشقة كبيرة لندرة وجودها ، ومع المثابرة كان أن توفّر لدي مجموعة كبيرة نادرة يشرفني أن أبدأ بتقديمها على التوالي إلى قرائنا العرب .

فكيف كان منهجي في العمل ؟

من المعلوم أن الألحان في القرن التاسع عشر وتباشير القرن الحالي كانت تُغنّى قبل وجود الحاكي والتسجيل بمختلف تقنياته ، وهي لم تدوّن (بالنوته) . فكان المغنّون يأخذون اللحن من مؤلفه الأساسي سماعاً ، ثم كانوا يؤدونه كل على طريقته وحسب اجتهاده ، ومدى رسوخ اللحن في ذاكرته ، وهذا بدوره انتج للّحن الواحد صوراً عديدة متنوعة ، فيها أكثر الأحيان بعض الاختلاف بين منشد وآخر بالاضافة لما كان يقع من زيادة أو نقصان ، أو ما قد يلحق اللحن أحياناً من تغيير في نصّه الأصلي أيضاً فعمدت شخصياً إلى جمع الصور المختلفة لكل لحن كما غناه كل مطرب فيما بعد على الاسطوانات ثم قمت بدراستها دراسة متأنية وعميقة . مستخلصاً من كل مغنٍ أفضل ما أتى به ، وجمعت أجمل ما في تلك التشكيلات المختلفة من أولئك المغنين لأحصل بالنتيجة على اللحن المقصود والمدروس وقد أصبح على أكمل وجه .

نعم ، لقد رأيت من واجبي الوطني والحضاري أن أدوّن للأجيال القادمة تراثنا الموسيقي بما يحفظ له الخلود ، ويمنع عنه عبث العابثين ، ويقيه شر الضياع والنسيان كما حصل للتراث القديم ، ولا يخامرني أدنى شك أن هذا الكتاب ، بعد أن تتكامل أجزاؤه المتلاحقة ، سوف يزداد أهمية مع مرور الزمن ، لما سوف يوفره للأجيال من ذخيرة باقية على الأيام وأمانة للتاريخ الحضاري .

وماذا عن التنويط ؟

لقد توخّيت أولاً الدقّة كما عمدت إلى وضع الكلمات كل حرف فوق النغمة التي

تخصّه، وتعمدت كتابة الأحرف تماماً كما تُلفظ (على سبيل المثال، فالألف المقصورة (ى) دوّنتها الفاً ممدودة (ا)) لما في ذلك من تسهيل لقراءة النوته، وقد نشرت بعض المعزوفات الموسيقية الآلية غير المعروفة وغير المنتشرة، وتعمدت أن تكون جميعها لمؤلفين من أبناء العرب وأهملت نشر المعزوفات التي كانت قد صدرت سابقاً مرات كثيرة ومن قبل عدة موسيقيين.

بقي أخيراً أن أوضح للقارئ الكريم أنني قمت في القسم الثقافي من الكتاب بتقديم تعريف مفصّل لصيغ الدور، والبشرف، والسماعي، والتقاسيم، وتوخيت في هذا المجال رصد التطوّر التاريخي كاملاً، وهو أمر أردت أن لا أترك فيه زيادة لمستزيد. وسوف أشرح في الأجزاء اللاحقة بقيّة الصيغ الموسيقيّة العربيّة، الآلية منها والغنائية على اختلافها

وأرجو الله تعالى أن أكون بهذا العمل قد وفقت في خدمة أمّتي، والمساهمة في تطور وطني ورفع شأن الفن الذي ما يزال يفتقر إلى الكثير الكثير!

لا بدّ لي في ختام هذه الكلمة الموجزة من تقديم الشكر العميق للدار الكريمة، دار طلاس التي تبنّت نشر هذا التراث الضخم.

من حيث النظم والصيغة والتلحين والغناء

الدور : هو أهم الصيغ أو القوالب الغنائية في الموسيقا العربيّة ، وقد ظهر في القطر العربي المصري حوالي منتصف القرن التاسع عشر ، وكان ظهوره في بادئ الأمر ضعيفاً وهزيلاً ، وذلك من ناحيتي النظم الشعري واللحن الموسيقي ، ولكنه سار فيما بعد نحو التقدم ، وتطوّر شيئاً فشيئاً نحو الأفضل حتى بلغ ذروة مجده في مطلع القرن العشرين .

وبالنظر لأهميته الكبرى فهو يتطلب من ملحنه ومن مغنّيه براعة واحكاماً ومعرفة تامة بأصول قواعد التلحين والغناء .

وقبل ظهور هذا القالب كان المغنون يؤدون أنواع الأغاني التي كانت منتشرة في ذلك العصر ومعظمها من الأغاني الشعبية والألحان القديمة ، والغناء بكلمتي (يا ليل يا عين) ، والموّال ، والقصيدة والانشاد والموشحات والأهزوجة أو الطقطوقة .

وفي أماكن أخرى كانت تؤدى أغاني العمل والعمال والأغاني الدينيّة والأذكار والمراثي وغيرها من أغاني المناسبات ، هذا بالاضافة إلى مجالات الطرب في السهرات الخاصة في الأفراح والليالي الملاح التي كانت تقام بمناسبة ما أو بغير مناسبة ، أي بقصد التطريب والسرور . واستمر ذلك فترة من الزمن غير قصيرة .

إلا أنّ سنّة التطور تأبى الجمود ، ودعت الحاجة إلى وجود نوع جديد من الغناء وقد ساعد في ذلك ظهور موسيقيين جدد كان لهم الفضل في وضع حجر الأساس في بناء هذا الصرح الشامخ للدور . حيث ساهم كل منهم في البناء حسب امكاناته . وسنأتي على بيان ذلك فيما بعد .

الجانب الشعري : إن طريقة نظم الدور وكلماته هي نوع من الزجل . وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعري ، وكان يُطلق في الأصل على جزء من الموشح . وقد يكون أحياناً بنظم متحرر من فصاحة اللغة والأوزان العروضيّة المعروفة ، أي تغلب عليه لغة العوام ، ويُنظم غالباً في معانٍ تتناول الغزل والتشبيب .

والجزء الأوّل منه يُسمى (المذهب)[1]. وما يلي ذلك أي الجزء الثاني يُسمى (الغصن) وجمعها أغصان، وهذه تُسمى أيضاً (أدواراً) مفردها دور، وهي منظومة بالتوالي، وهي تتألف من غصن أو غصنين، وقد تكون أكثر من ذلك.

والجزءان اللذان مرّ ذكرهما أي المذهب والأغصان كانا يؤلفان الصيغة اللحنيّة التي تُسمى بالاصطلاح الموسيقي (الدور). وهذان القسمان كانا في بداية عهد الدور من بحر عروضي واحد، ولحن واحد وايقاع موسيقي واحد أيضاً.

وفي الوقت الحاضر تدلّ كلمة دور على كامل المنظومة الشعريّة التي تضم المذهب والغصن وهي في الوقت ذاته تدلّ على الغصن أيضاً فيجب الانتباه لهذه الناحية، ومنعاً من الالتباس فإننا سنذكر كلمتي (الدور الغصن) أو الغصن حينما نقصد القسم الثاني من الدور.

وقد كان بعض (الأدوار) في القرن الماضي ومطلع القرن الحالي سقيم المعاني والتراكيب، وقد طرأ عليها فيما بعد تحسين نظمي حيث تناولها بعناية بعض كبار المؤلفين أمثال:

الشيخ علي الليثي (١٨٣٠ ــ ١٨٩٦)، عائشة عصمة التيموريّة (١٨٤٠ ــ ١٩٠٢)، محمود سامي البارودي (١٨٤٠ ــ ١٩٠٤)، اسماعيل صبري (١٨٥٤ ــ ٢١/٣/١٩٢٣)، مصطفى نجيب (١٨٦١ ــ ١٩٠١)، حافظ ابراهيم (١٨٧١ ــ ١٩٣٢) كامل الخلعي (١٨٧٩ ــ ٤/٦/١٩٣٨)، محمد القصبجي (٢٥/٤/١٨٩٢ ــ ٢٥/٣/١٩٦٦)، أحمد رامي (١٨٩٢ ــ ١٩٨١ في ٤ حزيران)، محمد الدرويش، وأحمد عاشور سليمان من القرن التاسع عشر وقد امتد بهما العمر حتى مطلع القرن العشرين، الشيخ محمد يونس القاضي امتد به العمر إلى الستينيات من القرن العشرين. وغيرهم.

وهكذا كان الأدباء أيضاً يساهمون في نظم الأدوار. وكان بعضهم يتناول صور المجتمع وما يدور فيه من أحداث، مثل دور: عشنا وشفنا سنين: من نظم اسماعيل صبري، الذي يظهر فيه التهكم على التصرفات غير الطيّبة التي كانت تصدر عن بعض الحكّام.

الجانب الغنائي: نشأ الدور من حيث اللحن الغنائي بصورة بسيطة جداً وكان لحنه يشبه الأغاني الشعبيّة من حيث السهولة. أي لا تعقيد في تراكيب أصواته وأبعادها، سهل المنال، قصير المدة، بل كان أقصر الصيغ الغنائيّة. حيث كان لا يستغرق أداؤه عادة أكثر من ثلاث دقائق أو أربع، ولا يتخلل الغناء أية فواصل موسيقيّة آلية.

وكانت صيغته الغنائية تشبه صيغة الطقطوقة أو الأهزوجة، تمام الشبه، لأن هذه تتكون من أقسام أو أجزاء، ويُطلق على القسم الأول منها اسم: (اللازمة) أو المذهب، والأقسام التالية تُسمى الأدوار أو الأغصان.

وسُمّي القسم الأول بـ (اللازمة) لأنه يُعاد بعد غناء كل دور أو غصن من أقسام المنظومة، ولا مجال هنا لاطالة الشرح عن تطور صيغة (الطقطوقة). وقد أتينا الآن على ذكرها لعلاقة صيغة الدور بها سابقاً.

ويمكننا أن نطلق على هذه الفترة الزمنيّة: المدرسة القديمة الأولى للدور. ومن هذه المدرسة يوجد كثير من الأدوار منها:

---

١ ــ نفس (مذهب الصوت) إذا أُريد به الجزء الأوّل في لحن، بفرض أن الصوت هو اللحن، وهو ما يُسمّى مذهب الدور. (عن الموسوعة العربيّة الميسّرة في الصحيفة (١٦٧٦).

البدر لاح في سماه، مقام حسيني. لمحمد عبد الرحيم المسلوب.
الحلو لمّا انعطف، مقام حسيني. لمحمد عبد الرحيم المسلوب.
الحبيب لمّا هجرني، مقام بياتي. لمحمد عبد الرحيم المسلوب.
يااللي أوصافك مليحة، مقام بياتي. لمحمد عبد الرحيم المسلوب.
خلّي صدودك، مقام راست. لمحمد عبد الرحيم المسلوب.
صوت الحمام على العود، مقام راست. لمحمد عبد الرحيم المسلوب.
يامن أسرني بالجمال، مقام عراق. لمحمد عبد الرحيم المسلوب.
رايح فين يا مسلّيني، مقام بياتي. (يُنسب للمسلوب)؟
النوم حرّم أجفاني، مقام حجاز. حسين الساعاتي.
من حبّك أولى بقربك، مقام بياتي. لمحمد عثمان.
يااللي معاك روح الأمل، مقام بياتي. لمحمد عثمان.
الله عَ الدمنهوري، مقام بياتي. الشيخ خليل بِحْرِمْ.
الويْ الويْ يخلالي من الله عشقك يا خي، سيكاه. للشيخ محمد الشلشلموني.

وغير ذلك كثير أيضاً.

وفيما بعد رافق العازفون الغناء بالآتهم الموسيقيّة لتقديم الفواصل أو اللازمات الموسيقيّة، وكان عددهم في ذلك الحين لا يتجاوز أربعة أشخاص. وكان أداء الدور مقصوراً على المغني وحده، ولا يشترك معه أحد من المغنين المرددين أو المساعدين.

ومن الذين اشتهروا في تلحين الدور على هذا النمط هم:

محمد المقدّم، الشيخ خليل بِحْرَم، محمد الشلشلموني. حسين الساعاتي، كامل المصري، محمد سالم، محمد الشنتوري،

أمّا محمد عبد الرحيم الشهير بالمسلوب الذي يُعتبر زعيم المدرسة القديمة للدور، وإليه يعود الفضل الأوّل في ترقيته، فقد كان رئيس مشايخ منشدي الأذكار الصوفيّة والموشّحات وكبير الملحنين في تلك الحقبة من الزمن. كما أنّه يُعتبر من أئمة ملحني (الدور) في عصره الذهبي. وقد لحّن ما يقرب من المئة دور. وقد وصل فيه إلى مرحلة الابداع والتجديد. وقد عاش مدة (١٣٣) سنة (١٧٩٤ ــ ١٣/٧/١٩٢٧) الأمر الذي ساعده أن يربط بين المدرسة القديمة التي كان عميداً لها وبين مدارس العصر الذهبي.

ثم انتقل (الدور) إلى مرحلة ثانية. حيث انضمّ عدد قليل من المنشدين إلى جانب المغنّي الرئيسي، وأصبح المنشدون أو المرددون يغنون القسم الأوّل من الدور أي (المذهب) مع المغنّي الرئيسي، وهذا يغنّي بمفرده القسم الثاني أي (الغصن الأوّل) وفي كل مرّة تردد الجماعة (المذهب) بعد الفراغ من كل قسم من أقسام هذا الزجل.

وقد كان تلحين الغصن مثل تلحين المذهب تماماً، أي أشبه ما يكون على صيغة الطقطوقة كما ذكرنا، وكان بوزن غالباً

بايقاع (الوحدة المتوسطة السائرة) وهي تساوي قيمة علامة (بيضاء) من حيث الاصطلاح الموسيقي للمدة الزمنيّة، أو أنّه يوزن على ايقاع المصمودي بنوعيه الكبير أو الصغير.

وقد ورد تعريف الدور في الموسوعة العربيّة الميسّرة في الصحيفة ذات الرقم ٨١٤ كما يلي:

«وقد يسمى اللحن دوراً، إذا تألّف من أجزاء صغرى وأجزاء عظمى، والمحدثون يسمون صنفاً من الألحان بالدور، وهو أن يتألف من أقاويل ذوات أجزاء منظومة، وأحدها وهو الجزء الأوّل يُسمى: مذهب الدور، ولا يجوز للمؤدي أن يتصرف في تلحينه والأجزاء الباقية يسمونها الخانات أو الأغصان، وهذه يختلف تلحينها عمّا في المذهب، بأن تُلحن على عدة أوجه مناسبة وأن تُردد بعض مقاطعها أو أجزائها الصغرى وتُرجّع».

إن هذا التعريف مختصر جداً وهو لا يفي بالغرض المطلوب، كما أنّ كلمة (خانة أو خانات) ليست من الاصطلاحات التي تُطلق على أي قسم من أقسام الدور بل هي تُطلق على جزء من أجزاء لحن الموشّح.

وورد في معجم آخر:

«إنّ الدور مصدر. ومعناه الحركة وعودة الشيء إلى ما كان عليه، ومنها: دار، دوراً، ودوراناً».

وهذه الألفاظ تحوي المعنى السابق نفسه، أي تحرك وعاد إلى حيث كان. وقد اصطلح على جمع الدور بكلمة أدوار.

والدور في اللغة العربية هو القطعة المركبّة من بيتين فأكثر، وورد أيضاً أن علم الأدوار، يعني: الموسيقا.

وإننا بالواقع نجد اتفاقاً بين ما تعنيه كلمة (دور) من حيث اللغة، وبين الصيغة اللحنيّة المصطلح عليها لهذا النوع من الغناء، حيث يلتزم فيه الملحّن بالعودة إلى الجزء الأخير من لحن القسم الأوّل أي المذهب.

وذلك بعد جولات لحنيّة غنائية يتم بعدها الاستقرار على المقام الرئيسي الذي لحّن عليه الدور.

وورد أيضاً في الموسوعة العربيّة الميسّرة عن تعريف مطلع الدور، في الصحيفة ذات الرقم ١٦٧٦ ما يلي:

«مذهب الدور في الموسيقا العربيّة. هو الجزء التام الأوّل من القول المصوغ في لحن. أو هو الجزء الأوّل من النغمات المؤلّفة أجزاء تامّة، فيبدأ به أولاً، وكذلك الأمر في أدوار الايقاعات. فمذهب دور الايقاع هو الجزء الذي منه يكون المصير إلى نهايته. ومذهب الدور الغنائي هو الذي يردده المساعدون للمغني أكثر من مرة في نوبة لحنيّة. فهؤلاء يُطلق عليهم عند أهل الصناعة اسم المذهبجيّة. وقد يُقال (مذهب الصوت) إذا أُريد به الجزء الأوّل في لحن، بفرض أن الصوت هو اللحن، وهو ما يُسمى مذهب الدور».

إن هذا التعريف ينطبق على صيغة الدور في أوّل عهده، كما ينطبق تماماً على صيغة الطقطوقة، ثم انتقل غناء الدور إلى مرحلة ثالثة، وهي إنّ المغنّي صار يتخذ حريّة التصرف في اللحن فيرتجل أثناء الأداء جملاً لحنيّة جديدة متنوعة على الكلمات ذاتها حسب قدرته الفنيّة وسعة خياله وذوقه وقوة ادراكه والهامه.

ثم انتقل إلى مرحلة تكوين عدة جمل لحنيّة متنوّعة ثابتة أي غير مُرتجلة على كلمات الدور نفسها، أي أنّ الكلمات ذاتها تؤدّى عدة مرات ويكون اللحن في كل مرّة على صورة جديدة تختلف عن سابقتها، وأصبح اللحن لا يستوجب السير

طوال الدور في قسميه (المذهب والغصن) على نمط واحد كما كان الحال في الشكل القديم ، بل أصبح اللحن ينتقل من جملة لحنيّة إلى أخرى ، ومن مقام إلى آخر حسب ما تقتضيه الفكرة اللحنيّة الملائمة لموضوع الدور مع مراعاة التطريب ، الأمر الذي يجعل الألحان دائمة التجدد على أذن المستمع فلا يتسرب إليه الملل أو الرتابة غير المستحسنة . وفي هذه المرحلة كانت الجمل اللحنيّة في الدور تتشابه إلى حدّ ما مع صيغة جمل ألحان القصيدة . ومن أمثال هذه الأدوار ، دور : يا ابن الكرام شوف سقمي ، من مقام بياتي ، تلحين عبده الحامولي . ودور : تيهك عليّ اليوم بسنين ، من مقام بياتي شوري تلحين علي القصبجي . ودور : سباني سهام العين ، من مقام راست سوزناك ، ودور : أفراح وصالك تدعي الناس ، من مقام بياتي شوري ، ودور : جمال خدّك بيتعاجب بخاله ، من مقام نوأثر ، والأدوار الثلاثة الأخيرة هي من ألحان محمد عبد الرحيم المسلوب . ثم دور : ياقلبي اترك المحبة ، من مقام راست وغناء عبد الحي حلمي . وغير ذلك كثير .

وبعد ذلك انتقل الدور أيضاً إلى مرحلة رابعة ، وهي أن بعض الملحنين كانوا قد أضافوا تنويعات لحنيّة على الغصن أي (القسم الثاني من الدور) . وأصبح المغنون المرددون يشتركون في أداء بعض الجمل أو الحركات اللحنيّة ضمن هذا القسم أيضاً علاوة على اشتراكهم في قسم المذهب .

وإن حركة التطوّر الموسيقي التي حصلت في القرن التاسع عشر في بعض الأقطار العربيّة بسبب اللقاءات المتكررة بين الموسيقيين العرب والأتراك ، وبالاضافة أيضاً إلى انشاء وتكوين الفرق الموسيقيّة والغنائيّة وانتشار استعمال الآلات الموسيقيّة . وبسبب قدوم الفرق الأجنبيّة المتنوعة إلى القطر العربي المصري منذ أن تم بناء دار الأوبرا في القاهرة والتي أُقيم فيها أول حفل فنيّ بتاريخ ١ / ١١ / ١٨٦٩ كما جاء بالجريدة الرسميّة بتاريخ ١٠ منه ، وذلك بمناسبة الانتهاء من فتح قناة السويس التي أُقيم لها احتفال رسمي فخم يوم اعلان افتتاحها وذلك في ١٧ / ١١ / ١٨٦٩

فهذه الأمور وغيرها كانت من الدوافع التي دعت إلى المزيد من النشاط ، وقد ساهمت في تحسين الألحان بما في ذلك صيغة الدور أيضاً .

وقد وضع الملحّن المشهور : محمد عثمان (١٨٥٥ ــــ ١٩٠٠) في المدة الأخيرة من عمره ، وهو لم يعش سوى (٤٥) عاماً ، وضع صيغة جديدة ناضجة للدور ، حيث جعل له ألحاناً للبداية والنهاية . وعرف كيف يصنف الجمل الموسيقية ، وقسمه من حيث تبويبه اللحّني إلى ثلاثة أو أربعة أقسام أو أكثر وأظهر بوضوح معالم مراحله .

وكان يُلحّن الدور حسب تكوين شطراته الشعريّة ، فإن كان نظمه يتكوّن من شطرتين ، لحّن كل شطرة بلحن يختلف عن الثانية . وأدخل أو استعمل الجمل الموسيقيّة الآلية للفصل بين الشطرات اللحنيّة الغنائية . وإن كان النظم يتألف من ثلاث شطرات جعل لكل شطرة لحناً خاصاً أيضاً بالاضافة إلى وضع جملة موسيقيّة بين كل شطرة وأخرى ، ثم جعل القسم الثاني من الدور يتكوّن من أربع أو خمس جمل أو حركات لحنيّة غنائيّة ، قد تكون الأولى منها صغيرة والثانية أكبر قليلاً والثالثة أكبر من سابقتيها . وقد يردد (المذهبجيّة أو السنّيدة) بعض هذه الحركات .

ثم يأتي القسم الثالث ويتضمّن مجموعة من غناء الآهات أو الغناء بلفظة (يا ليل) ، التي قد تؤدي أحياناً عوضاً عن (الآهات) وفي هذا المجال يتناوب كل من المغنّي الرئيسي والمذهبجيّة الغناء بصورة منسجمة بطبقات صوتية مختلفة مؤدين كلمات (الغصن) بألحان متنوعة ويكون ذلك في مرحلتين أو ثلاث أو أكثر . وهو ما يُسمى (الهنك) وهي كلمة تركيّة معناها الترديد المُبهج .

ويُقال إنّ الهنك مُشتق من اللفظ الفارسي (آهنك) ومعناه : التلوين الصوتي . ثم يعمد الملحّن أو المغنّي إلى انهاء غناء الغصن بجمل لحنيّة قصيرة .

ويُعتبر محمد عثمان أول موسيقي عربي أوجد (القالب) الموسيقي في القرن التاسع عشر بالنسبة للدور ، وطريقته هذه التي أتينا على ذكرها باختصار ، لا يزال الملحّنون ينسجون على منوالها حتى الآن .

وإليكم الصيغة النهائية للدور مع كافة التعديلات أو الصور التي جرت فيما بعد . وحتى الآن .

القسم الأوّل من الدور ، لا يزال يُطلق عليه اسم المذهب . وهو من حيث الشعر أو النظم يتكوّن من بيتين أو ثلاثة أو أربعة ، ويُلحّن من مقام وايقاع معينين . وقد يحتوي على فكرة لحنيّة أو عرض لحني ، أو تعبير خاص يعرضه الملحن ، وقد يكون اللحن منطبقاً على معاني الكلمات ، كما فعل سيّد درويش (١٨٩٢ ـــ ١٩٢٣) أو قد لا يكون ذلك ، وأحياناً يكون اهتمام الملحّن بتكوين الانشاء اللحّني الذي يقصد به التطريب المباشر فقط .

وبعد مرحلة عرض الفكرة اللحنيّة للمذهب ، يُختم هذا بختام لحني تام ملحوظ ، حيث يظهر المقام أو النغم المُلحّن عليه الدور بأجلى مظاهره . وجرت العادة في غناء هذا القسم أن يؤدّى من قِبل المغنّي المنفرد الرئيسي ، كما أنه يمكن أن يؤدي بمرافقة مجموعة من المغنّين .

وقد سار الملحّنون فيما بعد في تلحين المذهب على طريقة ملحوظة من جهة مجال الأصوات وامتدادها فيما بين استقرار المقام والمناطق الحادّة منه ، بالرغم من قصر المدة التي يستغرقها لحن هذا القسم ، والطريقة هي أن يبدأ اللحن من الطبقات الصوتيّة القريبة من استقرار المقام . إلّا إذا كانت شروط المقام تُحتّم البداية من المناطق الحادّة إلى المنخفضة ، أي من الجواب إلى القرار ، كمقامات : الحجاز كار ، والفرحفزا ، والماهور ، والحيّر ، والبياتي عربان ، والحجاز كار كردي .. وأيضاً المقامات التي يلزم الابتداء بها من أصوات أخرى كمقام البياتي الذي يبتدئ اللحن به من الصوت الرابع بالنسبة لأساس المقام ، أو من الصوت الثالث بالنسبة لمقام الصبا أيضاً ، وغير ذلك من الشروط التي وضعت أصلاً لمراعاة النواحي الفنيّة والجماليّة والنفسيّة .

أمّا في الحالات التي لا يتحتّم فيها بداية المقام من الجواب ، فيكون لحن بداية المذهب في مجال ما بين خمسة أصوات أو أقلّ أو أكثر قليلاً إلى الأعلى وذلك بالنسبة لاستقرار المقام ، هذا أولاً من حيث البداية ، ثم يلي ذلك جُملٌ لحنيّة تكون درجات الأصوات فيها أكثر حدّة من ذي قبل أي أنها قد تصل إلى حدود عشرة أصوات تقريباً بالنسبة للاستقرار . وبعد ذلك يسير اللحن شيئاً فشيئاً نحو ختام المذهب ، وخلال ذلك تتسلسل الأصوات بدراسة وانتظام وتنحدر من مناطقها القريبة من الحادّة متدرجة نحو الأصوات المنخفضة حتى تصل إلى استقرار المقام . وهذا الختام يجب أن يكون مطابقاً لشروط صحة المقام وأن يكون ذا صورة لحنيّة هامّة وواضحة ، لتستقر جيداً في ذهن السامع ، حيث أنّها تشكل القفلة الأولى من قفلات صيغة (الدور) .

وبعد انتهاء قسم المذهب ، تُعزف جملة موسيقيّة قصيرة . تُسمى عادةً (لازمة) وقد تكرر في الوقت نفسه أكثر من مرّة إذا لزم الأمر ، وتكون بمثابة تمهيد لدخول الغناء في القسم الثاني المُسمى حتى الآن بـ (الدور الغصن) وتكون سرعتها عادة أبطأ قليلاً من سرعة المذهب .

وهذا القسم ينفرد في أدائه المغني الرئيسي، ويكون مطلعه اللّحني والنغمي كمطلع (المذهب) تماماً أي (كالقسم الأول) وذلك لا يكون إلا في الجملة اللّحنية الأولى، أمّا الجمل التي تلي ذلك، فتكون على ألحان جديدة، وقد تنبثق عن ألحان الجملة الأولى، أو لا تنبثق. ويمكن للملحّن أن يتوسّع في اعطاء جمل لحنيّة كثيرة كما يشاء حسب ذوقه وقدرته، وقد تكون هذه الجمل من حيث العدد قليلة أو كثيرة، وتتخللها لازمات موسيقيّة آليّة قصيرة.

كما يمكنه أن يغيّر نوع الايقاع في قسم (الدور الغصن) عما كان عليه في قسم المذهب إذا أراد ذلك.

وينتهي عرض هذه الجمل اللحنيّة من (الدور) ويصل إلى غناء قسم ثالث جديد هو (الآهات) وهي ألحان متنوعة تُغنى بلفظة (آهـ). وهذه ليست واردة ضمن كلمات (الدور)، إنّما أُدخلت وأُستعملت لأجل اطالة زمن اللحن والغناء والمزيد من التطريب واثارة العواطف والأحاسيس، وهي في الوقت نفسه وسيلة لعرض صوت المطرب الرئيسي، وبيان مدى مهارته في الانتقال من درجة صوتية إلى أخرى واظهار مقدرته الفنيّة.

وفي بعض الأحيان يُستبدل غناء الآهات بغناء لفظ آخر عوضاً عنها. وهو: كلمات (يا ليل يا عين). ويمكن لهذه أن تقوم مقام الآهات في هذا المجال تماماً.

ويُقابل (الآهات) في تركيا. لفظة أمان. وهي عندهم بمعنى أرجوك. وتُستخدم في كثير من التواشيح العربية والتركية أيضاً، وهي كلمة عربيّة الأصل، وهي من الأمنيّة أو التمني ومنها الرجاء والأمل، وهكذا نرى أنّ الأتراك قد حافظوا على معناها العربي أيضاً. هذا مع العلم بأن صيغة (الدور) هي غير معروفة عند الأتراك.

وإنّ لفظتَي (الآهـ، والأمان) تتكونان من تركيب سهل من حيث الأحرف ومن حيث النطق والسمع فلا عجب إذا أُستعملتا للترنيم السارّ والمستمر.

وفي سورية تُستخدم أيضاً لفظة (أوف يا باي) وذلك في بعض الأغاني الريفيّة. ويجري ذلك أيضاً في لبنان والعراق.

واللفظة المذكورة مكوّنة من كلمتين، الأولى منها هي (أُفّ) أي أُفٍ. من كربٍ أو ضجر، وتُقال عند التذمّر أو الضجر والكره. والكلمة الثانية تأتي بعد حرف النداء (يا) وهي (بايْ) وهي لفظة تركيّة معناها: غني أو صاحب الدار، ويستعملونها في أواسط آسيا لقباً لصاحب الزعامة. ومن المعقول جداً أن تكون هناك صلة بين هذه المعاني وبين الغناء الخاص الذي كان يؤدى أحياناً في مناسبات الأحزان والمصائب والأسى.

ومع مرور الزمن أخذ هذا اللفظ يشمل ما هو أكثر من تلك المناسبة المذكورة. وأصبح عند البعض كنوع تقليدي من الغناء لا علاقة له بالأسى.

وعند الغربيين تُستخدم الآهات كنوع من النداءات، ويستعملها الروس في غنائهم ويعبّرون عنها بكلمة (أوْخنيم) وهي معروفة ومُنتشرة في أغاني النوتيّة الذي يعملون في نهر الفولجا.

وفي الغناء البولندي يعبرون عن الآهـ بكلمتي (أوي دانا).

ولنعد الآن إلى غناء (الآهـ) ضمن (الدور) الذي هو موضوع بحثنا الآن فنقول:

يبدأ المغني الرئيسي بغناء (الآهات) الأولى على لحن معيّن ، ثم يعيد المرددون هذه الآهات كما أدّاها المغنّي ، ثم ينفرد المغنّي الرئيسي بالآهات على لحن ثانٍ ، ويعيد المرددون الآهات على لحنها الأول ، ويكرر ذلك عدة مرات ، وفي كل مرّة يأتي المغنّي بلحن جديد للآهات ، بينما يستمر غناء (الرديدة) نفسه في كل مرّة ويكون ذلك بمثابة جواب للسؤال ، الذي يبدأ به المغنّي ، وقد يكون (الردّ) أحياناً في صور لحنيّة جديدة . كما أنّه يجوز أن يكون أحياناً أكثر من ردّ واحد في الآهات إذا تطلّبت مقتضيات اللحن هذا الأمر . ثم يختم المغنّي الرئيسي هذا القسم بآهة ختامية ملحوظة أيضاً ، وتكون هذه في الوقت ذاته بمثابة تمهيد للدخول في قسم جديد من أقسام (الدور) وهو (المنك) . وسنأتي على بيان ذلك بالتفصيل .

وعلاوة على غناء الآهات الذي مرّ ذكره . يمكن اضافة غناء بعض الآهات أيضاً من نوع آخر بشكل فرعي أي غير أساسي وفي غير المكان المخصص لها أصلاً ، ويكون ذلك في قسم (الدور الغصن) ويمكن أداؤها بين جملة لحنيّة وأخرى بقصد المزيد من التطريب ودعم قوة اللحن ، وهذا النوع من الاضافة ، لا يُغني عن (الآهات) الأصليّة التي تأتي في المجال المخصص لها .

ثم يبدأ القسم الرابع المُسمى اصطلاحاً بـ (المنك) . ويعود الفضل في ايجاد هذا التلوين اللحني إلى محمد عثمان كما ذكرنا .وغناء هذا الجزء من الصيغة اللحنيّة (للدور) يكون عادة بعد الانتهاء من غناء قسم الآهات الأساسيّة ، وطريقة ذلك هي أن يؤدي المغنّي جملة غنائية على لحن معيّن ، ويعيد (المرددون) الجملة بلحنها كما هي . واعادة الغناء لهذه الجملة يُسمى اصطلاحاً (الردّ) .

ثم يؤدي المغنّي الرئيسي كلمات الجملة الأولى نفسها ولكن بلحنٍ ثانٍ ، بينما تعيد (الجوقة) الجملة الأولى بلحنها الأوّل ، أي أنّها تعيد الردّ الأوّل ذاته ، ثم يكرر المغنّي جملاً لحنيّة أخرى جديدة ، وأيضاً يتغيّر (الردّ) من قبل (الجوقة) تبعاً للمعنى الشعري واللحني الذي يبتدئ به المغنّي الرئيسي ، أي يكون عرضها حسب مقتضيات الجملة الغنائية الجديدة التي يؤديها المغنّي والتي تُعتبر بمثابة السؤال بالنسبة (للرديدة) ، وهؤلاء يعيدون الجملة نفسها وتكون بمثابة الجواب لسؤال المغنّي .

والجمل التي تحمل لحناً جديداً ضمن غناء قسم (المنك) يُطلق عليها أيضاً اسم : حركات ، مفردها حركة .

ويستمر الحال على هذا المنوال في تكرار الجملة الشعريّة في صيغ متعددة من الألحان المختلفة المتنوعة مع أجوبة (الرديدة) حتى يحصل الاكتفاء المطلوب .

وفي قسم (المنك) يكون عادة (ردّان) أو ثلاثة ردود أو أكثر ، وقد يكون على الردّ حركة أو حركتان أو أكثر ، والحركة الثانية أو الثالثة أي الحركة الأخيرة في الرد الأوّل توصل إلى الرد الثاني . وبعد أداء الحركات التابعة لهذا الردّ . تصل إلى الردّ (الثالث) وهكذا ...

وإنّ كل ردّ أو كل جملة تحوي في نهايتها (قفلة) لحنيّة جميلة ومثيرة . وقد امتاز الملحنون العرب عن غيرهم باختيار (قفلات) جميلة لا يمكن مجاراتها من قبل الملحنين من الأقوام الأخرى ، بل إن هذه القفلات هي من ابداع العرب وحدهم .

ولقسم (المنك) المذكور أكبر أهمية في صيغة (الدور) لأنه يشتمل على الحيويّة والنشاط والبهجة والقدرة والجهد وكثرة الألوان واتساع مناطق الأصوات والقفلات الرائعة بالاضافة إلى الحوار اللحني ، والأخذ والرد والسؤال والجواب بين المغنّي

الرئيسي والمرددين. كما أنّ لحنه يكون عادة في المناطق الصوتيّة الحادّة، كما يحدث الانتقال من المناطق الحادة إلى المنخفضة الأمر الذي يولّد شدة التأثير من مختلف النواحي لدى المستمع.

وعند الاكتفاء من العرض والأخذ والردّ في الجمل اللحنيّة حسب الرغبة في هذا الأمر. يختم المغنّي هذا القسم بختام ملحوظ أيضاً، وغالباً ما يكون بغناء لفظة (آه). لزمن قصير ومنها يشعر السامع أنّ (الدور) قد قارب النهاية للقفلة الأخيرة.

ثم يأتي القسم الخامس وهو الأخير. وشطراته الشعريّة هي شطرات (الدور الغصن) نفسها وتكون ألحانه بطريقة لا ترجيع فيها ولا ترديد حيث تؤدى بسرد ألحان الكلمات دون تكرار أو توقف أو انقطاع.

وغالباً ينفرد بها المغنّي الرئيسي وتُعتبر بأنها القفلة الأخيرة النهائية (للدور) وتكون على لحن معيّن أيضاً وهو غالباً كاللحن الذي أُستعمل في (القفلة) اللحنيّة (للمذهب) وهكذا...

وبعد أن تطوّر تلحين وغناء (الدور) من جميع نواحيه، كان من الطبيعي أن تطول مدة أدائه أكثر بكثير مما كانت عليه في بداية ظهوره، وخاصة في الحفلات العامة حيث كان يستغرق مدة ربع أو نصف الساعة، أي أنه كان يأخذ أطول زمن بين الصيغ في الفاصل الغنائي أو الوصلة، ويكون تبعاً لظروف المغنّي والمستمعين، ويُعتبر بمثابة الجزء الرئيسي للسهرة الغنائية.

وقد أقبل على غناء الدور مشاهير المطربين والمطربات في السهرات الكاملة التي كانت ملتقى الطبقة الراقية. وفي الوقت الحاضر يستغرق أداء الدور ما بين ست دقائق وربع الساعة أو أكثر بقليل.

وقبل أن نختم بحث هذا القسم، نودّ أن نأتي على ذكر عدة ملاحظات تتعلق به:

الأولى منها: هي أنه يوجد حتى الآن بعض الأدوار التي لا تحتوي على لحن أو غناء الآهات الأساسيّة، وفي هذه الحالة يكون دخول غناء قسم الهنك بعد الاكتفاء من أداء أو غناء أو عرض الجمل اللحنيّة التابعة لقسم (الدور الغصن).

والملاحظة الثانية: هي أنّه يمكن لجوقة المرددين أن تبدأ بغناء قسم الهنك عوضاً عن المغنّي الرئيسي بعد الانتهاء من غناء قسم الآهات الأساسيّة.

ثم يبدأ هذا بغناء لحن أو جملة تكون بمثابة (السؤال) وتُجيب عليه (الجوقة) وهكذا كما مرّ معنا.

والملاحظة الثالثة: هي أنّه يحدث أحياناً أن يبدأ المغنّي بغناء سؤال جديد، خلال أدائه لحركات الهنك، والمنتظر من الجوقة أن تُجيب وتعيد اللحن ذاته، ولكن يمكن لها أحياناً أن تؤدي (جواب السؤال) بلحن آخر حسب مقتضيات جوّ اللحن العام والمعنى الشعري ويُعتبر هذا من باب التفنن والمفاجئات اللحنيّة المُطربة.

الملاحظة الرابعة: هي أنّ من بين الملحنين من استعمل طريقة السؤال والجواب بالغناء بين المغنّي الرئيسي والمرددين قبل دخول قسمي الآهات والهنك، ومن هذه الأدوار من مقام الهزام: على عشق الجمال اعتاد فؤادي (تلحين داوود حسني)، ودور: حياتي عزّ بعد العاذلين (تلحين علي القصبجي)، ودور: الصلح بيني وبين مليكي (مقام حجاز تلحين ابراهيم القباني)، ودور: هناني محبوبي وصفا (مقام حجاز تلحين ابراهيم القباني) وغير ذلك.

الملاحظة الخامسة: هي أنّ الملحّن زكريا أحمد، في دور: ما كانش ظنّي في الغرام، من مقام عجم عشيران وغناء أم كلثوم كان قد استغنى عن المرددين، واستعاض عنهم بأصوات الآلات الموسيقيّة المرافقة، التي كانت تردد الألحان المطلوبة آلياً فقط، وكأنّها تقوم بمهمة أولئك المرددين. وهذه طريقة خاصة ظهرت في هذا الدور فقط ولم تنتقل لغيره.

وفي دور: يُشبه قوامك غصن البان، من مقام السيكاه، والذي سنأتي على ذكره في موضع آخر، نجد أنّ الملحّن لم يستخدم الكلمات المتوجب أداؤها في موضع (الردود) في قسم الهنك، كما هو معروف، بل تركها واستعاض عنها بلفظة (آهـ) منغّمة على درجات صوتيّة ولحنيّة متنوعة تؤدى من قبل (المذهبجيّة) بعد الحركات الغنائية أو الجمل اللحنيّة عوضاً عن الكلمات.. وهذه أيضاً ظاهرة فريدة لم نجدها في دور آخر، مع أنّ (الدور) المذكور هو من الأدوار القديمة العهد في هذه الصيغة.

الملاحظة السادسة: هي أنّ الملحّن لم يُعد يتقيد دائماً في جعل بداية لحن الدور الغصن كبداية لحن المذهب. بل أجاز لنفسه أن يغيّر ذلك. وأن يضع له لحناً جديداً، فيما إذا رأى أن ذلك أكثر توافقاً لاظهار الجمال.

الملاحظة السابعة: أنّ المغني البارع حينما يندمج مع غنائه في قسم الهنك، يمكن له أن يتصرف باضافة فقرات لحنيّة مرتجلة وجديدة لم تكن موضوعة من ذي قبل يستوحيها أو يستمدها من جوّ الجلسة التي يغنّي ضمنها مدفوعاً إلى ذلك بمشاعر المتأثرين بالطرب والمتفهمين له، وبهذه الحالة يكون المغنّي قد أثّر بهولاء وهو في الوقت نفسه قد تأثر بهم أيضاً. وهذا ما تطلق عليه العامة اسم (التجلّي).

ولا يجوز التصرف أو الاضافة في قسم المذهب.

وإلى جانب ما تقدم من شرح طريقة تكوين صيغة الدور من جهة التبويب والتقسيم والحركات، توجد فيه أيضاً ناحية هامّة في التلحين، وهي مراعاة شخصية الفكرة التي تحويها معاني الكلمات الشعريّة واعطاؤها الجو اللحني الملائم لها من الناحية التعبيرية النفسيّة.

ونلاحظ أنّ لأغلب الأدوار فكرة لحنيّة معيّنة، أو بالأحرى أفكاراً لحنيّة متعددة ومتنوعة، تظهر في كل قسم من أقسام الدور خصوصاً في قسمي المذهب والهنك، حيث يعمد الملحّن لاعطاء اللحن الموسيقي اللازم والموافق غالباً لمعاني الكلمات.

وقد لا يتقيد الملحن بتلحين كامل الشطرة الشعريّة، بل يتصرف أحياناً ويستعير قسماً من كلمات الشطرة ليضيفه إلى قسم آخر من شطرة ثانية، ويلجأ إلى ذلك حينما يرى أن هذا المزج يمكن أن يكون أكثر توافقاً للمعنى الموسيقي والنفسي، ولاعطاء التعبير اللازم للحالات النفسيّة التي تصفها أو ترمي إليها كلمات الدور وما تعنيه.

فيصوّر لنا الملحّن هذه الحالات بطرق لحنيّة واضحة، ويتمنى المستمع المتفهم أن يطول زمن هذا العرض لأن به سروراً وتطرباً كبيرين. هذا بالاضافة إلى الجوّ الخاص الذي يوحي به لحن الدور بشكله العام مع ما فيه من الاستعراضات وتأثيرها، الأمر الذي لا نجد له مثيلاً في الصيغ الغنائية الأخرى. وهذه النواحي صعبة الفهم على المستمع العادي.

وهكذا نرى أنّ غرض الملحّن هو عرض أوضاع المعاني الشعريّة، ووضع الألحان المناسبة للمعاني والمواقف والحالات

النفسيّة، مع مراعاة حبك الأسلوب والتطريب والمفاجآت اللحنيّة والقفلات، والانتقالات الصوتية البارعة واستعراض أكبر مساحة صوتيّة.

ومن حيث المقام: لا يخرج الدور كلّه عن اللحن المختار للوصلة الغنائية الأساسيّة، إلّا على سبيل التحويل، أي إذا تطلّب الأمر تغيير المقام أو النغم لغناء شيء آخر.

وفي الفترة الزمنيّة ما بين المدرسة القديمة للدور والعصر الذي سبق عصره الذهبي أو الحديث، ظهر بعض الملحنين الذين عالجوا الدور بأوضاع متعددة، منها ما سار على النهج شبه القديم ومنها ما سار على أحدث من ذلك. وقد انتشرت تلك الأدوار وتغنى بها جمهور عصرها، بالرغم من أن أصحابها لم يبتدعوا فيها الجديد المبتكر، وإنما سايروا الطريقة التي كانت سائدة في غناء الدور في عصرهم، ومنهم:

محمود الخضراوي، أحمد عبد النبي، حسن الأسكندراني، عطيّة الأسكندراني أو محمد عطيّة (وهو والد عازف القانون محمد عطيّة[٢])، عبد الحميد أبو زيد، أحمد غنيمة، مرسي بركات، سلامة حجازي (١٨٥٢ ـ ١٩١٧)، محمد عبد الفتاح هارون، على القصبجي (١٨٥٤ ـ آب ١٩٢٤)، حسن أنور (١٨٦٨ ـ ١٩٣٠) اسكندر شلفون (١٨٧٧ ـ آذار ١٩٣٤)، ابراهيم شفيق (١٨٨٧ ـ ١١/٤/١٩٦٦).

هذا بالاضافة إلى الأساطين: عبده الحامولي (١٨٤٥ ـ ١٢/أيار/١٩٠١)، ومحمد عثمان (١٨٥٥ ـ ١٩/كانون الأوّل/١٩٠٠)، محمد عبد الرحيم المسلوب (١٧٩٤ ـ ١٣/تموز/١٩٢٧)، كامل المصري، زكي سليم، محمد صادق (١٨٧٥ وقيل ١٨٩٥[٣] ـ مطلع عام ١٩٦٦)، أحمد عبد القادر (١٩١٣ وقيل ١٩١٦ ـ ٢١/تموز/١٩٨٤)، أحمد صدقي (١٩١٦ ـ ١٥/١/١٩٨٧).

ومن أساطين ملحنيّ الدور أيضاً: ابراهيم القباني (١٨٥١ وقيل ١٨٥٢ ـ ١٩٢٧)، داوود حسني (١٨٧٠ ـ ١٩٣٧)، محمد القصبجي (١٥/٤/١٨٩٢ ـ ٢٥/٣/١٩٦٦)، زكريا أحمد (١٨٩٠ ـ ١٩٦١)، عبد الفتاح قطر (عبده قطر) (٢٢/١٠/١٨٩٤ ـ ١٨/٥/١٩٧١)، رياض السنباطي (١٩٠٦ ـ ٩/٩/١٩٨١)، محمد عبد الوهاب (آذار ١٨٩٦ ـ)، الشيخ محمود صبح (١٩٠٠ وقيل ١٨٩٨ ـ ١٩٤١)، وعميدهم الأكبر: سيّد درويش (١٧/٣/١٨٩٢ ـ ١٥/٩/١٩٢٣).

هذا في القطر العربي المصري. أمّا في سورية فإننا لم نجد العناية اللازمة في تلحين هذا النوع من الصيغ الغنائيّة، وإنمّا حصلت هناك محاولات قليلة العدد قام بها أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٦ ـ ١٩٠٣)، بكري كردي من حلب (١٩٠٩ ـ ١٧/٧/١٩٧٨)، زهير منيني من دمشق (١٩٢٩ ـ)، يحيى السعودي (١٩٠٥ ـ ١٩٦٦)، نديم الدرويش من حلب (١٩٢٦ ـ ١٩٨٧)، مظهر مكانسي من حلب، وعبد الرحمن مدلل (١٩٣١ ـ) من حلب. وعزيز غنّام من حلب أيضاً.

---

٢ ـ توفي محمد عطيّة في ١٠/١٠/١٩٨٠

٣ ـ أرجّح ١٨٩٥ تاريخاً لولادته، مع العلم أنه يوجد (محمد صادق) آخر مجهول تاريخ الوفاة.

التخت أو الفرقة الموسيقيّة، ووظيفتها في الدور:

ولما بلغ الدور هذا المستوى من النضوج والكمال، كان لا بد من مرافقة الفرقة الموسيقيّة الكاملة حسب التقاليد العربيّة للمغنّي مع بقيّة أفراد المرددين السابقي الذكر. وإنّ مهمة الفرقة الموسيقيّة هي العزف الآلي، حيث تعزف المقدمة الموسيقيّة قبل الغناء والتي تُسمى اصطلاحاً (الدولاب) وذلك للتمهيد إلى سيطرة المقام أي النغم الذي سيبدأ منه الغناء. والفرقة الموسيقيّة ترافق المغنّي بالعزف الموسيقي أثناء غنائه، فتساعده وتزيد في قوّة الأداء ورسوخ التأثير.

وتوجد جمل موسيقيّة خاصّة تُسمى (اللازمات) مفردها (لازمة) وهي تُعزف وحدها دون مرافقة الغناء، وذلك في مواضع متنوّعة ومتعددة ضمن الدور، منها ما يعزف لتكملة المعنى اللحّني أو الموسيقي الذي يأتي بعد عبارة لحنيّة غنائية، أو أن تكون بمثابة تمهيد لجملة لحنيّة غنائية تجيء بعدها، أي أنّها تهيئ الاتصال بين شطرة شعريّة غنائية وأخرى أو بين جملة لحنيّة وجملة ثانية. وهي أيضاً تمهّد للدخول في غناء قسم (الدور الغصن) بعد الانتهاء من غناء المذهب، وأيضاً قبيل المباشرة في القفلة الغنائية النهائية للدور.

وتكون هذه اللازمات الموسيقيّة الآلية قصيرة المدّة، ولا يُستحسن اطالتها، وقد يلجأ بعض العازفين إلى عزف لحن المذهب بكامله بعد الانتهاء من غنائه، وقبل الدخول في غناء قسم (الدور الغصن) مع عزف اللازمة الصغيرة التي تهيئ للدخول إلى غناء هذا القسم.

ويمكن للفرقة الموسيقيّة أيضاً اعادة بعض الجمل اللحنيّة من الدور الغصن بطريقة العزف الآلي، بالاضافة إلى عزف جمل التهيئة وذلك من قبيل الزيادة في التطريب ولاطالة المدة التي يستغرقها أداء الدور بصورة عامّة.

وهكذا فإن اللازمات الموسيقيّة لا بد من استعمالها لتهيئ الاتصال بين الجمل الغنائية في المذهب وفي الغصن وبجميع أقسامهما.

الإيقاع في الدور:

يُلحّن الدور على ايقاعات متنوعة، منها ما هو مسمّى بالاصطلاح الموسيقي: بسيط، ومنها المركّب أو الأعرج. ويكون عدد أطقم الايقاعات في الدور، مزدوجاً. وأهم الايقاعات التي يُلحّن عليها الدور هي: المصمودي. بنوعيه الكبير والصغير، وايقاع الوحدة السائرة، والأقصاق، والدارج، والأكرك، والنواخت.

وكان البعض يلحّنون المذهب على ايقاع المصمودي، ثم يلحنون الدور الغصن وبقيّة أقسامه على ايقاع الوحدة السائرة الكبيرة أي التي ترقّم بدليل ($\frac{4}{4}$).

وقد لجأ بعض الملحّنين إلى استخدام الايقاعات المركّبة أيضاً في تلحين الدور، ومن تلك الأدوار القديمة. دور: يا سروري قد وافاني: مقام بياتي وايقاع أقصاق ($\frac{9}{8}$) ودور: بلبل الأفراح غنى: مقام بياتي وايقاع أقصاق، ودور: افرحي لي يا عيوني وانظري: مقام حجاز وايقاع أقصاق، ودور: جهادي في سبيل الحب مغنم: مقام نهاوند وايقاع أقصاق، ودور: قل لي يا جميل قل لي: مقام حزام وايقاع سماعي دارج.

وقد لحّن محمد عبد الرحيم المسلوب (١٧٩٤ ـــ ١٩٢٧) دور: في زمان الوصل هنّي، وهو يُغنّى من مقامي النهاوند

والنواثر وعلى ايقاع الأقصاق (٩/٨) وله دور: الحلو لمّا انعطف: مقام حسيني وايقاع دارج. ولحّن إبراهيم القباني (١٨٥١ ــ ١٩٢٧) دور: أنا فؤادي يوم عشق: مقام حجاز كار كردي، وايقاع أقصاق، ودور: خائف أقول وأحكي أروح لمين أشكي: مقام عجم وايقاع دارج. ودور: هناني محبوبي: مقام حجاز وايقاع سماعي دارج، ودور: الحبيب كان ليه هجرني والجفا طوّل عليّ: مقام عراق ايقاع سماعي دارج. ولحّن حسين الساعاتي (١٨٥٨ ــ ١٩٣٣) دور: يا بدر مالك بعيد: مقام حجاز كار وايقاع دارج. ولمحمّد عثمان (١٨٥٥ ــ ١٩/١٢/١٩٠٠) دور: أنا يا بدر لم بنظر مثالك: مقام راست بايقاع دارج.

وهناك دور مطلعه: يشبه قوامك غصن البان: مقام سيكاه، ونجد فيه أنّ قسمي الآهات والهنك مُلحنان على ايقاع السماعي الثقيل (١٠/٨) والقسم الأخير منه على ايقاع دارج (فالس).

وهكذا نجد أنّه من الممكن استخدام أكثر من ايقاع ضمن لحن الدور الواحد.

وقد سار على طريقة تعدد الايقاعات في صيغة الدور بعض الملحنين الحديثين أيضاً ومنهم: زكريّا أحمد (١٨٩٠ ــ ١٤/٢/١٩٦١) وهو قد لحّن دور: ياللي تشكي م الهوى: مقام بياتي، وقد استخدم ايقاع النواخت (٧/٤) في قسم المذهب، ثم استبدله بايقاع الوحدة السائرة (٤/٤)، عند الابتداء بقسم الدور الغصن ثم أتى على ايقاع الدارج (الفالس) منذ بداية لحن قسم الهنك واستمر ذلك حتى النهاية.

ومن ألحانه أيضاً دور: ابتسام الزهر: مقام حجاز كار استخدم له ايقاع النواخت (٧/٤) في قسم المذهب ثم استبدله في قسم الدور الغصن بايقاع الوحدة السائرة (٤/٤) وقبيل نهاية الدور المذكور استخدم ايقاع السماعي الثقيل (١٠/٨) وهكذا كان الختام.

ولحّن أيضاً دور: آه يا سلام: مقام راست، واستخدم له ايقاع اليوروك أو السماعي الدارج (٦/٨) في قسم المذهب. ثم استبدله في قسم الدور الغصن بايقاع الوحدة السائرة (٤/٤) وعند قبيل نهاية الدور نراه يلجأ إلى اعادة لحن البيت الأخير من شعر المذهب، وبذلك يعود إلى ايقاع السماعي الدارج (٦/٨) وبه يختم الدور المذكور.

وهذه الأدوار معبأة في اسطوانات بصوت أم كلثوم ابراهيم البلتاجي (١٨٩٨ ــ ٣/٢/١٩٧٥) وغنّت ليلى مراد دوراً من ألحانه. وهو: إن كان فؤادي شاف الهوان: مقام بياتي وايقاع سداسي (٦/٤) يوروك بطيء وهو نوع من ايقاع سنكين سماعي، وقد استبدل هذا الايقاع بايقاع آخر هو الوحدة السائرة (٤/٤) منذ بداية قسم غناء الهنك. ويستمر ذلك حتى النهاية.

ومن أدوار يحيى السعودي دور: أوّل ما شفتك حبيتك، من مقام الهزام، ونجد أن المقدمة الموسيقيّة لهذا الدور مع المذهب أيضاً ملحنان من ايقاع سماعي دارج (٦/٨) ويتغيّر هذا في بداية لحن الدور الغصن. حيث يصبح من ايقاع الوحدة السائرة، ثم يسير قسم الهنك بايقاع الجزائري، وهو شبيه جداً بايقاع الدويك (٤/٤) ثم يعود إلى ايقاع الوحدة السائرة، ولكن بصورة سريعة نوعاً ما عن ذي قبل، ثم يعود إلى ايقاع السماعي الدارج قبيل الختام حيث تكون النهاية، باعادة غناء كلمات البيت الأخير من المذهب.

ومحمد عبد الوهاب (١٣/آذار ١٨٩٦ــ) استعمل ايقاع النواخت ($\frac{7}{4}$) في قسم المنك من دور : عشقت روحك : مقام حجاز كار كردي.

وله أيضاً دور : القلب ياما انتظر : مقام نكريز . وقد استعمل ايقاع السماعي الدارج ($\frac{6}{8}$) ويُقال له اليوروك أيضاً وذلك في قسم المنك .

كما أنّه استعمل ايقاع الدارج الفالس ($\frac{3}{4}$) في قسم المنك في دور : لو كان فؤادك يصفى لي : مقام نهاوند . وقد ذكر أحد الكتاب بأن لمحمد عبد الوهاب دور : آه يا ذكرى الغرام نسيت عيني المنام : مقام هزام ، وكلمات أحمد رامي (١٨٩٢ ــ ١٩٨١) ولدى سماعنا للّحن المذكور من قِبل أحد المغنين وجدنا أن هذه الصيغة لا تتفق مطلقاً مع قالب الدور . لذلك اقتضى البيان .

وقد لاحظنا أن محمد عبد الوهاب كان قد أدخل في قسم (الآهات) من دور : أحب أشوفك كل يوم ، شيئاً بسيطاً من تعدد الأصوات المؤتلفة . ولكن سيّد درويش (١٧/٣/١٨٩٢ ــ ١٥/٩/١٩٢٣) كان الأسبق في هذا المضمار حيث أنّه كان قد استعمل التعدد الصوتي في قسم الآهات من دور : في شرع مين : مقام زنكلاه ، وذلك قبل محمد عبد الوهاب .

أمّا داوود حسني (١٨٧٠ ــ ١٩٣٧) فقد استعمل ايقاع الدارج (الفالس) ($\frac{3}{4}$) في قسم الآهات من دور : الصباح لاح ونوّر : مقام شوق أفْزا .

وقد ذكرنا أن الدور كان يسير في الأصل على ايقاع واحد محدد ، ومع مرور الزمن والتطور ومن باب التفنن لجأ البعض إلى تغيير الايقاع عند القسم الثاني منه ، أي في قسم (الدور الغصن) . ثم لجأ آخرون لتغييره في قسم المنك . وأيضاً في القسم الأخير منه ، أي عند بداية قسم القفلة .

وكان إلى جانب عبقرية محمد عثمان (١٨٥٥ ــ ١٩/١٢/١٩٠٠) في القرن التاسع عشر ، عبقرية عبده الحامولي (١٨٤٥ ــ ١٢/٥/١٩٠١) الذي كان يُعتبر مجدداً أيضاً ، وقد لحّن من مقامات عربيّة كثيرة من بينها بعض المقامات التي كانت مُهملة في عهده ، فأحياها من جديد ، وألّف ألحانه بطريقة جديدة متأثرة بالأسلوبين العربي المصري والتركي ، وقد نجح في ذلك ، وكان صوته يمتاز ويتفوق عن صوت محمد عثمان ، وكان شهماً نبيلاً ذا شخصية محبوبة ومحترمة ، وله أسلوبه الخاص في تلحين الدور .

وكان محمد عثمان ــ مع عظيم فنّه ــ ينضم إلى أفراد فرقة عبده الحامولي : وكان يُطلق عليه اسم : « الأفندي بتاعنا » أي سيدنا وزعيمنا ، وكان كل منهما يتلقى الآخر بنفس سمحة ومحبة ووداد وتقدير ويغنّي ألحانه وألحان زميله .

كما كان يضيف كل منهما إلى ألحان الآخر عند الغناء أشياء لحنيّة من عنده ، ليس لها وجود في أصل اللحن ، حتى اختلط الأمر على السامعين والمؤرخين ، ولا تزال حتى الآن تُخفي علينا حقيقة ملحني بعض هذه الأدوار .

فحيناً تُنسب إلى محمد عثمان ، وحيناً آخر تُنسب إلى عبده الحامولي أو إلى معاصريهما ، محمد عبد الرحيم المسلوب ومحمود الخضراوي .

وباعتقادنا أنّه لا فرق بنسب ذلك إلى هذا أو إلى ذاك ، مادام التراث العربي قد ربح هذه الألحان العذبة ، وسُجّلت على الاسطوانات بأصوات كثيرة لمغنين متعددين.

وبعد وفاة العبقريين محمد عثمان وعبده الحامولي ، ظهرت عبقرية اثنين من الملحنين المعروفين للأدوار ، الأول منهما هو ابراهيم القباني (١٨٥١ ــ ١٩٢٧) وقد كان متزوجاً من ابنة زعيم المدرسة القديمة في التلحين وهو محمد عبد الرحيم المسلوب . وتتصف ألحان (القباني) بالجديّة والقوة والتطريب ، واستعمل القفزات في الآهات والانتقالات اللحنيّة العميقة ، كما كان يجمع بين الأصوات الحادة والغليظة في التلحين وذلك لاستخدام أكبر مساحة صوتيّة ولاظهار المقدرة الفنيّة لصوت المغنّي . وهكذا كان له أسلوب خاص في التلحين ، ولم يكن يتقيّد أحياناً بالطريقة المعتادة في مدخل الدور الغصن ، كما أنّه لحّن من مقامات وأوزان لم يستعملها أحد من قبله ، ومنها مقام المستعار ، في دور : أنا غرامي له العجب . ومقام البسنديدة في دور : وصل الحبيب كان منّي قريب . ومقام الراست السازكار ، في دور : الفؤاد مخلوق لحبّك ، ومقام نيرز راست ، في دور : أحبّ الحسن خالص.

وقد أحصينا له (٥٨) دوراً ، والواقع أن أدواره تفوق هذا العدد .

ومن المؤسف حقاً عدم ذكر اسم الناظم والملحن للدور ، أو بقيّة الأغاني أيضاً فيما مضى ، الأمر الذي يجعلنا الآن في حيرة أمام هذا العدد الكبير من الألحان المجهولة الهويّة .

والملحّن الثاني ، هو داوود حسني (١٨٧٠ ــ ١٩٣٧) وله ألحان مختلفة وأدوار كثيرة جداً تزيد على المئة ، ومعظمها جيّد ، وهو سريع في التلحين ، وغزير في الانتاج .

ومن أحسن أدواره عموماً ، دور : أسير العشق ، والصباح لاح ونوّر ، وكلاهما من مقام شوق أفزا ، و : بين الدلال والنغصب (قارجغار أو بياتي شوري) ، و : مبادئ العشق نظرة (حجاز كار) ، و : قوام حبيبي أهوى اعتداله (نوأثر) ، وعلى عشق الجمال اعتاد فؤادي (هزام) وغيرها كثير .

ثم ظهر ثلاثة آخرون من ملحني الأدوار ، لهم مكانتهم العالية في التلحين وهم : محمد علي القصبجي ، وزكريا أحمد ، وسيّد درويش .

ونبدأ بـ محمد علي القصبجي (١٥ / ٤ / ١٨٩٢ ــ ٢٥ / ٣ / ١٩٦٦) وقد لحّن في أوّل شبابه (١٨) دوراً ، وسُجّلت على الأسطوانات بأصوات بعض المطربين ، ولكن لم يصلنا منها إلّا القليل ، وإنّ فقدانها يُعتبر خسارة كبيرة ، إذ أنّ (القصبجي) يُعتبر من أقدر الملحنين .

وهو لم يلحّن لأم كلثوم أي شيء من الأدوار ، مع أنّه لحّن لها ألحاناً خالدة متنوعة من الصيغ الغنائية الثانية وذلك منذ عام ١٩٢٥ وما بعد .

والملحن الثاني : الشيخ زكريا أحمد[٤] (١٨٩٦ ــ ١٤ / ٢ / ١٩٦١) وقد لحّن (٢٥) دوراً ومعظمها جيد أيضاً ، وأسلوبه متين غالباً وجميل وفيه أصالة وعاطفة ، يدلّ على تفهم بالغ في صياغة هذا النوع من الألحان .

---

٤ ــ وقيل إن مولده كان في عام ١٨٩٠ وهذا ما أرجّحه .

والملحّن الثالث: سيّد درويش (١٧/٣/١٨٩٢ ـــ ١٥/٩/١٩٢٣) وفي سيّد درويش بلغ الدور حدّ الكمال، حيث أعطاه طابعاً خاصاً في التلحين مع تجديد وتطوير بالغين.

وقد لحّن خلال عمره القصير عشرة أدوار، وكان يقوم بتلحين دورين آخرين حينما وافته المنيّة. ووصل في تلحين الأدوار إلى أبعد مدى من القدرة، وفيها تظهر امكاناته النادرة ومهارته في الانتقالات بين الجمل اللحنيّة والمقاميّة.

وتُعتبر هذه الأدوار، نماذج نادرة لهذا القالب باشتمالها على كل الخصائص والسمات اللازمة لصيغة ومضمون الدور، وقد أصبحت هدفاً يُقتدى به.

وبرهن سيّد درويش أيضاً على أن الموسيقا تصوير وتعبير إلى جانب الطرب، حيث أنّه عمد في التلحين إلى اظهار المعاني الشعريّة والتعبير عنها بصدق وبالعمق التام سواء في مجالات التلحين أو في طريقة الأداء المدهشة، وذلك بعد أن كان الدور مجرّد تطريب وانتقالات بين المقامات.

وتُعتبر أدوار (سيّد) أعمالاً رائعة في الموسيقا العربيّة لم يستطع أحد من الملحنين حتى الآن أن يجاريها أو يقلدها لما فيها من فن عظيم، وحسن صياغة وعمق ونضوج، تتطلب من مؤديها أن يكون على أكمل وأقدر ما يكون من حسن الأداء.

وسيّد درويش هو ذو عبقرية نادرة قلّ أن يجود الزمان بمثلها، وهو ذو مواهب جمّة وخاصة في التلحين.

تمتاز ألحانه بالابتكار والعمق والتجديد والقوة والعلم والفن، وهي في الوقت نفسه خالية من التكلف، قريبة من النفس محببة، ومطابقة لمعاني الكلمات، وتملأ الجوّ النفساني والهدف الذي يرمي إليه الشاعر أو الموضوع.

واشتهر (سيّد) في جميع الألحان التي انتجها للمسرحيات والأدوار العظيمة الفخمة والموشحات المُطربة، والطقاطيق والأغاني القوميّة والوطنية والاجتماعيّة. والمونولوجات الانتقاديّة والاصلاحيّة. وقد وضع ألحاناً لكل حالة من حالات المجتمع. فكان موسيقياً عبقرياً وحكيماً ووطنياً وثائراً على المستعمر، وهو يُعتبر عميد المدرسة الحديثة في التلحين.

الدور وأسباب تأخره:

وقد قلّ أداء الدور أو انتشاره في الوقت الحاضر عمّا كان عليه سابقاً وذلك للأسباب الرئيسية التالية:

١ ـــ إنّ تلحين الدور الناجح يتطلّب من الملحّن موهبة ومقدرة وعلماً وفهماً ونضجاً على مستوى كبير، وهذا غير ميسور حالياً.

٢ ـــ يتطلب غناء الدور من مؤديه، المقدرة والمعرفة والمرونة وحسن التنقل بالأبعاد والقفلات ومعرفة الأصول والأحكام اللازمة لذلك، ومراعاة الأزمنة أو الضربات الايقاعيّة، والعاطفة الحقيقيّة و(التظليل) الصوتي الفنّي والنضوج، وبيان مواضع القوة والضعف والانسياب والمزج، واللين والقسوة والترقيق والتضخيم، واعطاء اللهجة اللازمة في الأداء والتي يجب أن تكون موافقة للمعنى الشعري، والتي يمكن بها أحياناً اعطاء أكثر من معنى للكلمة الواحدة، وذلك عن طريق تكييف الأداء الصحيح السليم الغني بنبراته وأحكامه بما يمكّن المغني من السيطرة والقدرة بمهارة على التلاعب الصوتي الطيّب، وهذا غير متيسر الآن.

٣ ـــ والسبب الثالث يمكن اعتباره ، أمراً نفسياً وهو يتعلّق بالمستمعين ، ونوضح هذا بما يلي : ليس لكل فرد من الناس القدرة أو التقبّل أو الثقافة الحسيّة الموسيقيّة لسماع واستساغة غناء الدور ، لأنّه أصعب أنواع الصيغ الغنائيّة العربيّة على أذن المستمع .

وتوجد ناحية أخرى أيضاً لها أهميتها عند الجمهور . وقد لمسنا ذلك منه في مناسبات شتّى . وهي : عدم استطاعة المستمع بصورة عامّة تقبّل تكرار الألفاظ أو الكلمات نفسها أثناء غناء الدور ، إذ أنّ منظومة الدور بكاملها حالياً تتكوّن من أربعة أبيات أو ستة أو ثمانية فقط ، ويستغرق أداؤها الغنائي ربع الساعة تقريباً ، وهي لا تتطلب هذا الوقت ، إن قيلت دون الاعادة والتكرار ، ولكن الملحّن يلجأ إلى تلحين الجملة الواحدة الشعريّة بألحان متنوعة ومتعددة ومختلفة ، ويتكرر ذلك في جمل ثانية ، وهذا العمل هو من الأمور التي يتطلبها أسلوب تلحين الدور ، وهذا التكرار هو الذي يجعل اللحن طويلاً ، ومطرباً وجالباً للسرور والنشوة العذبة في حين أنّ الكلمات المُلحنة تكون قليلة .

والملاحظ عند الجمهور أنّه دائماً يهتم ويفتّش عن الكلمة والمعاني الشعريّة أكثر بكثير من اهتمامه بالمعاني الموسيقيّة . لأنه يرى أن ذلك أكثر سهوله له ، وهكذا نجده لا يعطي الألحان الدرجة الأولى من الأهميّة ، وهذا خطأ بالنسبة للناحية الموسيقيّة ، لأن القصد الأساسي من سماع الموسيقا هو الألحان أولاً ، ثم تأتي المعاني الشعريّة في الدرجة الثانيّة .

ولكننا في الواقع نرى المستمع يستسلم للكلمات ومعانيها الشعريّة فقط ، ويصبر ثم يصبر . فلا يجد سوى تلك الكلمات المحدودة تردد ، وتردد ، فينفذ صبره ، وقد ينسحب بعض المستمعين من الجلسة الغنائية أثناء غناء الدور للسبب الذي ذكرناه .

ونشير هنا بضرورة الاصغاء والانتباه التام لنستطيع تفهم الألوان والصور الرائعة والمعاني التي تحويها ألحان الأدوار ، لنستمتع بما فيها من جمال وحسن صنعة ، وبما تجلبه لنا من سرور ، وبما تحويه من أفكار لحنيّة عالية وقوة صياغة .

وإنّ صيغة الدور ذاتها موضوعة بطريقة لأحداث أكبر تأثير وأعظم وقع للتطريب المباشر المملوء ، بالحيويّة والنشاط والحركة ، والذي يسيطر على مشاعر السامع ونفسيته ، وعلى سبيل المقارنة ، يمكن لنا أن نأتي بمثال آخر يُظهر لنا كيف أنّ بعض المستمعين يهتمّون بالكلمة أكثر من اهتمامهم بالألحان ، ويكفينا من أجل ذلك ذكر أغنية واحدة من الأغاني الشعبيّة الرخيصة جداً كأغنية (ياسليمى) فنرى أن الغناء يستمر بها أو بغيرها مما يماثلها الساعات الطوال على لحن هزيل وقصير لا يتجاوز نصف أسطر مدرج موسيقي ، ويكرر هذا اللحن المحدود مرات عديدة جداً ويستغرق أكثر من ساعة من الزمن ومع ذلك لا يحصل أي ملل أو ضجر أو تذمّر عند بعض المستمعين لأن الكلام يتجدد عند انتهاء كل مرّة من اعادة هذا اللحن القصير ، فينبه السامع إلى تلك الكلمات الضعيفة أيضاً ويهمل اللحن ، أو أنّ هذا اللحن وكلماته توافق نفسية بعض المستمعين !! فيفضلونها عن ألحان الأدوار . وهكذا .. ﴿ وَخَلَقْنَاكُمْ أَطْوَارًا ﴾ .

والسبب الرابع هو ظهور صيغ جديدة في التأليف العربي الغنائي ، والتي زاحمت غناء الدور ، بالاضافة إلى انتشار الأغاني الشعبية البسيطة والسهلة المنال ، وأيضاً أغاني الأفلام ، والموسيقا التصويرية التابعة لها التي دعت الملحنين للاتّجاه في هذه النوع من التأليف بالاضافة إلى الأغاني الاذاعيّة القصيرة ، وأوبريتات المسارح .

وفي عام ١٩١٧ ظهر غناء (المونولوج) وهي كلمة أجنبيّة معناها الغناء الأحادي ، أو الانفرادي وسنشرح هذه

الصيغة في المجال المخصص لها. ثم تطور تلحين المونولوج فيما بعد، وأُطلق على نوع من القصائد الشعريّة الحديثة المتحررة من ناحيتي النظم والتلحين.

ثم ترقّت ألحان الطقاطيق كثيراً عمّا كانت عليه، وهذان النوعان من الغناء انتشرا انتشاراً واسعاً عند المستمع العربي، وقد برع في هذا النوع من التلحين كل من الأساتذة: محمد القصبجي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي.

وهذا الانتشار كان من الأسباب التي أوقفت تيار غناء القصائد والتواشيح والأدوار، ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل أخذت الأغاني الشعبيّة الرخيصة منها تجد رواجاً كبيراً، الأمر الذي كان له أسوأ النتائج على التأليف والانتاج العالي، وأيضاً على نفسية المستمع. وبعد فترة من الزمن، عادت القصيدة إلى الانتعاش على أيدي الملحّن رياض السنباطي، ثم عادت التواشيح أيضاً لتأخذ مكانها الحسن الذي تستحقه. وبعد ذلك وأخيراً ظهرت بعض البوادر الطيّبة لرجوع (الدور) أيضاً، ومن المُنتظر له أن يحظى بشيء مما يستحقّه من الفهم والتقدير.

وقد باشر المغنّون والمغنّيات حالياً في تقديم هذا اللون من الغناء ولم يلق معارضة. وسيزداد حسن تقبله حينما يكثر أداؤه وترديده والاطلاع على طرق صياغته وتفهمها.

وقد برهن التاريخ والواقع أنّ ذوق الجمهور لا يقف جامداً، بل هو قابل للتطور والتقدم وهو يستمع غالباً إلى ما يُقدم إليه من ألوان وأصناف السماع والغناء الحديث منها والقديم، ولذلك كان من واجب الملحّنين والمغنّين تقديم الانتاج الحسن المفضّل دائماً، وهذا من الواجبات الوطنيّة والقوميّة والاجتماعيّة والفنيّة والخلقيّة.

وما أوردناه من التحليل هو من أهم الأسباب التي أدّت إلى التقليل من تقديم الأدوار منذ الحرب العالميّة الثانية. بينا كانت في مطلع القرن العشرين في غاية الازدهار. فهل نحن سائرون من الناحية الفنيّة إلى الأمام أم إلى الوراء..!

وقد ظهر الآن نوع جديد من الصيغ الغنائيّة العربيّة. هو مزيج من المونولوج والطقطوقة، ولحنه طويل جداً. كما ظهرت القصائد الطويلة أكثر من اللازم، وطول اللحن ليس دليلاً على عظمته، بل عظمة الشيء في جوهره.

وفي رأينا أنّه لا تجوز الاطالة إلّا إذا تطلب الأمر ذلك. مع المحافظة دائماً على قوة اللحن: من حيث البناء والموضوع والتأثير الحسن الحقيقي.

ومن عيوب بعض المغنين في الوقت الحاضر، أنّهم أثناء غناء الدور وقبل الانتهاء منه يلجأون إلى ادخال بعض صيغ أخرى من الغناء، كالقصيدة والموّال مثلاً وحتى بعض القدود الشعبيّة، فيؤدونها ومن ثم يعودون إلى تتمة غناء الدور حتى نهايته، وإنّ هذا العمل هو تشويه صارخ لصيغة الدور واضعاف لشخصيّته، وهو شذوذ سيئ، يجب الاقلاع عنه، لأن لحن الدور وحده له من القوة والوجود والتأثير الحسن الأمر الذي يجعله قادراً على أن يقف وحده عالياً، يثبت وجوده وسحره على المستمعين، دون حاجة إلى دعم أشياء ثانية فيه تؤدي إلى فساد الذوق، والاساءة إلى عظمة صيغة الدور التي تُعتبر من أهمّ الصيغ الغنائية في التآليف الموسيقيّة العربيّة، خصوصاً أنّ غناء الدور لا يكون عادة في بداية الوصلة الغنائية، بل في آخرها. حيث تسبقه المعزوفات والمقدمات الموسيقيّة الآلية وغناء التواشيح، ثم التقاسيم الفرديّة على الآلات، والغناء بلفظتي (يا ليل يا عين)، والموّال والقصيدة. ويمكن أن تُغنّى الأهزوجة والمونولوج أيضاً. إذاً لا حاجة لاضافة أيّة ألحان دخيلة لصيغة الدور.

ونحن لا نعارض في أيّة تحسينات حقيقيّة تُضاف إلى صيغ التأليف عندنا أو تعديلها لما هو أفضل، على أن لا تكون (خبط عشواء)، ولا يكون التقدم بالمسخ والتشويه!.

وفي نهاية هذا البحث نكون قد استعرضنا مراحل الدور وأوضاعه استعراضاً واسعاً منذ بدايته البسيطة المطربة .. ومن ثمّ إلى تطوره واتجاهه نحو الطرق الفنيّة والصياغة العالية، وأخذه في السير المتواصل نحو الكمال.

أدوار: من تلحين محمد عبد الرحيم الشهير بالمسلوب. (١٧٩٤ــ ١٣/٧/١٩٢٧)

من مقام الراست	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
توّهتني الحب أدمني		سليمان أبو داود	
أستاذ عاشقك علّمني		سليمان أبو داود	
خلّي صدودك وهجرك	حسن الآلاتي	عبد الحي حلمي	تنسب الكلمات أيضاً إلى اسماعيل صبري
خلّيك عن الدلال والتدلل			
ساير زمانك وكايد حسدك			ذكر كتاب (يهلان) أنه من مقام عراق
سكّان سهام العين		زكي مراد، أبو العلا محمد،	له لحن آخر من مقام الزمام
شربت الراح في روض الأنس	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، أحمد فريد، سليمان أبو داود	تنسب كلماته أيضاً إلى عبده الحامولي
صون الحسام على الصد		سليمان أبو داود	
طُف بكاس الراح		داود حسني	
عذولي لا تكن لاحي			
في جاهل الناظر أنعم وزار			
في هواك أوهبت روحي (كرجلات)		سليمان أبو داود	
مشتوق بالعقل في كلامه			
من فرط ما كنت أفرح			
منيتي أبدي هنتي			
مثلك ما رأيت يا فريد عصرك			تنسب كلماته أيضاً إلى محمود الكفراوي
ملك الجمال لك السعادة	الشيخ علي الليثي		
الورد في وجنات من الجمال	أحمد وهبة	الشيخ يوسف المنيلاوي، سيّد مكاوي	تنسب نظمه إلى علي أبو النصر، أو محمد درويش
يا حلو بالتيه والألحاظ			
ياللي لو كان كيدني			
يا كامل الأوصاف هجرك حرمني النوم			
يا ناس خايف أقول أمته	محمد أبو الفضل		تنسب كلماته أيضاً إلى محمد عثمان
يا هل ترى له دلالك			

من مقام النهاوند	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أنا من هجرك أشكي حبك		أبو العلا محمد	ينسب لحنه أيضاً إلى عبده الحامولي
القلب من أول نظرة ملكه سلب	محمد الدرويش	أحمد حسنين، علي عبد الباري	ينسب لحنه أيضاً إلى محمد عثمان، والحامولي
بعد الخصام حتى اصطلح	محمد الدرويش	أبو العلا محمد	له لحن آخر من مقام راست تلحين محمد عثمان

من مقام النوأثر	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
جال عقلك وصاحب ثناله		عبد الحي حلمي	
الحلو يا سيد الملاح	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، بهيجة صادق	
لي زمان الوصل حتى	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، زكي مراد	يغنيه زكي مراد من مقام الحجازكار
يا منية الأرواح جملي		سليمان أبو داود	

من مقام البياتي	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
جميل زمانك قل صفا		عبد الحي حلمي، أحمد صابر	
الحبيب لما هجرني	ابراهيم القريق	محمد الجيب، محمد نور	مقام بياتي نوا، وينسب إلى محمد عثمان وإلى الحامولي
على شان ما أحبك تهجرني			
القلب يلحظ بالاشارة			له لحن آخر من مقام: صبا
يا جميل ياللي عيونك			
يا قلب مين قالك تعشق. يا قلب دا المكتوب عليك..			نُسب لحنه أيضاً إلى محمود الخضراوي ولحنه لحن مزام محمد عثمان
يا اللي فوصالك مليحة		عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود	
راح فين يا مسلّيني		عبد الحي حلمي، محمد سالم، سيّد مكاوي، صباح فخري	يُقال إن لحنه قديم
سيوف لواحظ حبيبي	محمد الدرويش		

من مقام حسيني دوكاه	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
البدر لاح لي جماله	محمد الدرويش	على عبد البارى، ابراهيم شفيق	
الحلو لما انعطف	اسماعيل صبري باشا	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، أحمد حسنين، كارم محمود	ابراهيم شفيق نُسب اللحن إلى المسلوب، ومحمود كامل ينسبه إلى الحامولي، والبعض ينسبونه لمحمّد عثمان

من مقام بياتي شوري (كار جهار)	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أفراح وصالك تدعي الناس	ابراهيم القريق	عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، محمد سليم، زكي مراد، صالح عبد الحيّ.	

من مقام الصبا	اسم الشاعر	المغنون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
الورد قابل حبيبي	حسن الآلاتي		

من مقام الحجاز	اسم الشاعر	المغنون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
حيّيت هل حرّم وصل			
حسن الحبيب قاتل		محمد سالم الكبير، سليمان داود	
لورد المحاسن بان	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، داود حسني	
لي مجلس الأنس المهني	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، صالح عبد الحيّ، فرقة عبد الحليم نويرة، وعبد الفتاح راشد	
يا منى روحي وقلبي			

من مقام العشاق	اسم الشاعر	المغنون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أنا لا أسلو حبيبي	ابراهيم التريق		
يا مصر أنسك حال		عبد الحي حلمي	

من مقام العراق والأوج	اسم الشاعر	المغنون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
قلب يلعب بالأرواح (أوج)			
دلالك يا جميل أشكال	عائشة التيمورية	سليمان أبو داود، داود حسني، زكي مراد	لحّنه ابراهيم القباني من مقام راحة الأرواح
عشق الجميل لي جميل			
يا من أسرني بالجمال	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، محمد سالم، محمد سليم، علي عبد الباري، سليمان أبو داود، عائشة حسن	
أسمر وحاوي وسهالك (مقام؟)			ذكره فكري بطرس في كتابه أعلام الموسيقا (٤٦)

من مقام هزام سيكاه	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
جمالك يا فريد عصرك	محمد الدرويش	محمد السبع	
الحب مين يقدر يخفيه	محمد الدرويش		
تيه عليّ أنظر خيالك	عائشة التيمورية	يوسف المنيلاوي، سليمان أبو داود، علي عبد الباري	

من مقام جهاركاه	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
الحب صبحني عليم	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، محمد السبع، سليمان أبو داود، عائشة حسن	ابراهيم شفيق نسب التلحين لمحمد عثمان، وكامل الخلعي نسبه إلى عبده الحامولي
بوجه مثل البدر تمام		يوسف المنيلاوي، سلامة حجازي	يُنسب تلحينه إلى محمود الخضراوي أيضاً
رجعي قلبك يا نفسي		عبد الحي حلمي	

أدوار من تلحين عبده الحامولي

من مقام الراست	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
عزّ صدودك وهجرك وقلبي لهيب	اسماعيل صبري		
شربت الراح في روض الأنس	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، أحمد فريد، سليمان أبو داود، داود حسني.	
فؤادي جد به حالات	محمد الدرويش		
قلبي لي حبك مشغول		محمد سليم، سليمان أبو داود	محمود البولاقي ينسب التلحين إلى محمود الخضراوي
ملك الجمال لك السعادة	علي الليثي		محمود البولاقي ينسب التلحين إلى عبد الرحيم المسلوب
يا هل ترى ليه ملالك			

من مقام الحجاز كار	اسم الشاعر	المغنون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
الله يصون دولة حسنك	عبد الرحمن قراعة	سليمان أبو داود، يوسف المنيلاوي، محمد سليم، عبد الحي حلمي، صالح عبد الحي، إسماعيل شبانة، فرقة نوبة أحمد فريد	نسبت الكلمات إلى علي الليثي أيضاً
غرامك علّمني النوح		عبد الحي حلمي	
كنت فين والحب فين	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، زكي مراد، صالح عبد الحي، فرقة عبد الحليم نويرة	
مليك الحسن في دولة جماله	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، علي عبد الباري، محمد السبع، سيّد صفتي، زكي مراد	

من مقام النهاوند والنوأثر	اسم الشاعر	المغنون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
جمالي الجميل والكأس في يده			لحنه الحامولي من النهاوند، ولحنه محمد عثمان من النوأثر
وحول عيوني في بحر الغرام			محمود الزلاتي ينسب التلحين إلى أحمد عنبة
كل يوم أشكي من جراح الهوى	محمد الدرويش	داود حسني	
يا منية الأرواح جملي	محمد الدرويش	سليمان أبو داود	
يحاول عذولي سلو الجمال	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي	

من مقام عشاق وبوسلك	اسم الشاعر	المغنون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
شربت الشهد من بعد التصافي	علي الليثي	محمد سالم، سليمان أبو داود، داود حسني	
ما حلاش مثل شاف أمور			

من مقام بياتي	اسم الشاعر	المغنون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
سوف أراعي حبيبي			
كان مالي في حبك	[illegible]	عبد الحي حلمي	ذكر محمود كامل بأن اللحن من مقام جهاركاه
لا يا عين لا يا حلوه آه يا جميل		عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، صالح عبد الحي	لحنه الحامولي رثاء لوالدة عبده
يا بن الكرام شوف سلمى		أبو العلا محمد، صالح عبد الحي	
أنا السبب في كل جرى	علي الليثي		دور سبط ينسب للحامولي

من مقام حجاز	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
تحت قبة في نفسي	اسماعيل صبري	سليمان أبو داود، يوسف المنيلاوي، أسما الكمسانية، عبد الغني حلمي، محمد فريد، علي عبد الباري، اسماعيل شبانة	

من مقام صبا	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
كاد قلبي في حبك		عبد الغني حلمي، سليمان أبو داود	لهذا الدور نص آخر من مقام جهاركاه

من مقام هزام وعراق	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
سباني سهام العين		عبد الغني حلمي، شافية أحمد	له نص من مقام الراست (كالسابق)
عشق المحاسن في هوى		محمد سالم الكبير	
يا قلبي عليك ...			محمود الزلالي بحسب الطنطاوي إلى أحمد أبي خليل القباني
شع جمالك بالأحباب ...	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، محمد السبع، سليمان أبو داود، أسما الكمسانية، صالح عبد الحي، عباس البليدي، [illegible]	حسب الرافعي تسجيل هذا الدور لمحمد عثمان

من مقام جهاركاه	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
[illegible]	محمد الدرويش	عبد الغني حلمي، محمد السبع، [illegible]، شافية أحمد	
[illegible]		عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود	
[illegible]	مصطفى [illegible]	[illegible]، يوسف [illegible]	
[illegible] الناه في [illegible]			

أدوار من تلحين محمد عثمان

من مقام راست	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أصل الغرام نظرة	اسماعيل صبري	علي عبد الباري، سليمان أبو داود، داود حسني، أسما الكسائية، عزيز عثمان، ماري جبران، صباح فخري، محمد البحر، فرقة نوبة، زكي مراد، عائشة حسن، محمد خيري	
أنا يا بدر لي أنظر مثالك	اسماعيل زكون	سيد صفتي، محمد صادق	(الإيقاع سماعي دارج) لحنه ابراهيم القباني حجاز كار
بدر الأنوار لاح	علي الليثي	سيد صفتي	راست نوا
يحتار جمالك من حسنه	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، سلامة حجازي، زكي مراد، صالح عبد الحي، فرقة نوبة، فرقة حسين جنيد	
بعد الخصام حبي اصطلح	محمد الدرويش	علي عبد الباري، سليمان أبو داود، داود حسني، بهيجة صادق	له لحن آخر من مقام نهاوند (المسلوب)
دواعي الحب تشغلني	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، علي عبد الباري، سلامة حجازي	
طال الجفا من عنيني	مظهر الندي	عبد الحي حلمي، محمد نجيب	ينسب اللحن لمحمود الخضراوي أيضاً
عشنا وشفنا سنين (مقام فائشين)	اسماعيل صبري	محمد السبع، أحمد فريد، سليمان أبو داود، زكريا أحمد، صالح عبد الحي، محمد كامل، عباس البليدي، فرقة نوبة	
القلب سلّم من زمان أمره إليك	محمد الدرويش		راست نوا، لحنه ابراهيم القباني من مقام الصبا
المطر يبكي يا ناس حالي	محمد الدرويش		
مليكي أنا عبدك	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، علي الحارث، محمد نجيب، سليمان أبو داود	
يا ناس عايب أقول أحبّه	محمد أبو الفضل		

من مقام حجاز كار	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
خرامك علّمني الفرح	محمد الدرويش	يوسف الشيلاوي، عبد الغني حلمي، أحمد رسم، محمد القيم، سيّد صفتي	
يا ما أنت بتحشني	محمود زكريا	يوسف الشيلاوي، عبد الغني حلمي، ماري جبران، سيّد صفتي، صالح عبد الحي، حسن الحاسولي، ابراهيم شفيق، محمد العاشق، صباح فخري، فرقة نورة، صليبا القطريب، لطفي بوشناق، محمد خيري	تُنسب كلماته إلى محمد الدرويش أيضاً

من مقام نهاوند	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
تنادي يا جميل ميولك بلّغت بالوصل إحسانك		سلامة حجازي	موشح متوأسّر
فؤادي يا جميل يهتك ولكن بطبعه حرّ فؤادي وإن يشكي الحال	محمد الدرويش		
العمر من أجل نظرة سلبت روحي الجمال		علي عبد الباري	
كادني الهوى وصبحت عليل	محمد الدرويش	يوسف الشيلاوي، عبد الغني حلمي، علي عبد الباري، سليمان أبو داود، سيّد صفتي، عزيز عثمان، ماري جبران، عباس البليدي، فرقة نورة	
كل يوم أشكي من جرايح قلبي	محمد الدرويش	داود حسني	يُنسب هذا الدور أيضاً إلى عبده الحامولي

من مقام نوأثر	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
[illegible]	إبراهيم القباني	عبد الغني حلمي، [illegible]	[illegible] الحلمي [illegible] (السلوت)

من مقام شوق افزا	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
اليوم صفا داعي الطرب	إسماعيل صبري	محمد السبع، سليمان أبو داود، داود حسني، فرقة نوبة	تنسب كلماته إلى محمد الدرويش أيضاً

من مقام عراق	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
البخت ساعدني وشفتك			
تواعدني أسألك قل لي	علي أبو النصر		تنسب اللحن (للحامولي) أيضاً
لسان الدمع أفصح من بياني	إسماعيل صبري	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، أحمد صابر، سليمان أبو داود، سيد صفتي، عباس البليدي	تنسب كلماته إلى محمد الدرويش أيضاً
ملكت فإذا حكم بالعدل أحسن	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، صالح عبد الحي، فرقة نوبة	ينسب البعض هذا اللحن إلى محمود الخضراوي

من مقام حجاز	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أنا أعشق لي وبالي	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي	
في البعد ياما كنت أنوح	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، محمد سليم، علي الحارث، سيد صفتي، أحمد الكسارية، عزيز عثمان، صالح عبد الحي، عبد الغني السيد، فرقة نوبة	
القلب داب أسعفيني	عبد الفتاح صبري	عبد الحي حلمي، صالح عبد الحي، شافية أحمد	
القلب دا ياما اتكلم			
نور العيون شرّف وبان		عبد الحي حلمي، محمد سليم، داود حسني	
يا لذ السماح يا لذ الرضا			
يا اللي مين قال لك تعشق			لحن (المسلوب) هذا الدور من مقام بياتي

من مقام بياتي	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أصبر على حكم المليك إن كان كدا وإلا كدا أصبر	محمد الدرويش	سليمان أبو داود	نسب كامل الخلعي اللحن إلى (الحامولي)
بسحر العين تركت القلب هائم	محمد الدرويش	سلامة حجازي	
الصباح نوّا الرمان	ابراهيم القريش	زكي مراد	
حبي دعاني للبستان	علي أبو النصر	عبد الحي حلمي	
الحب بيالي وعلمني الأدب			نُسب اللحن للخضراوي وللحامولي
الحب أصله فنون	اسماعيل صبري		آخر دور لحنه محمد عثمان
حبيت جميل طبعه الدلال	اسماعيل صبري	محمود الهلالي، محمد السبع، جميل عزة، منيرة المهدية، صالح عبد الحي، ابراهيم شفيق، عائشة حسن	مقام بياتي شوري، نسب كامل الخلعي اللحن (للحامولي)
حظ المليح يقني لروحي	محمد الدرويش أو إحسان حلاد	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، محمد نجيب، صالح عبد الحي، محمود مرسي، فرقة لوزة، فرقة حسين جنيد	مقام حسيني على الدوكاه نسب كامل الخلعي (للحامولي)
جددي يا نفس حظك	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، محمد نجيب، صالح عبد الحي، محمود مرسي، فرقة لوزة، فرقة حسين جنيد	نسب كامل الخلعي اللحن (للحامولي)
ثلاثين يوم ما شفت النوم وفي جمالك فتني	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود	
طوّل يا ليل عمرك وفا	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، بهية صادق	
عهد الأحبة تحفظه	اسماعيل صبري أو محمود سامي البارودي	عبد الحي حلمي، علي الحارث، صالح عبد الحي	مقام حسيني دوكاه
ملكت أسر الأغصان	اسماعيل صبري	عبد الحي حلمي، صالح عبد الحي	لحنه ابراهيم القباني من مقام البوسليك
أهو الليل زوّد وجدي	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، سلامة حجازي، محمد سالم الكبير، محمد نجيب، بهية صادق	
قل لي رأيت إيه في دلالك	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، أسما الكسارية، محمد نجيب	بياتي نوا
من حبك أول بشرك	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، سيد صفطي، محمد نجيب	
من يوم عرفت الحب		عبد الحي حلمي، علي عبد الباري، داود حسني	
يا اللي حماك روح الأمل	محمد الدرويش	سليمان أبو داود، زكي مراد	بياتي نوا
يا وصل شرف يا جفا رُح عنا	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، محمد نجيب، أحمد صابر، محمد السبع، صالح عبد الحي	

من مقام حجاز	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أريد المحاسن بان	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، داود حسني	
تؤذيني من لحاظك يا حبيبي يا بو العيون الكحلاوي ألطف ظريف		سليمان أبو داود، محمد نجيب	

من مقام صبا	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
العشق الخالص حبك آمين وآه من العشق آه	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، داود حسني، صالح عبد الحي	
على الملاح آنت الأمر	محمد الدرويش	محمد نجيب	
قد ما أحبك زعلان منك	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، محمد السبع، صالح عبد الحي	
ما أحب غيرك وانت مهجة قلبي يا الل سلامك رد لي روحي	إسماعيل صبري	عبد الحي حلمي، داود حسني	

من مقام جهاركاه	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
بدع المحبوب كله يطرب	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، محمد السبع، سيّد صفتي، شالية أحمد	
ليك علي اليوم بستون		عبد الحي حلمي	لحنه على التصحيح من مقام بياتي شوري، ونسب كامل الخلعي لحن الجهار كله إلى ابراهيم القباني
صبحت من عشقك أبكي		عبد الحي حلمي، محمد سليم	
على روحي أنا الجاني		عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، صالح عبد الحي	
اليوم وعد بس إن صدق			

أدوار من تلحين أحمد غنيمة

من مقام بياتي	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
لعين الشمس وأطلال الحكم	محمد الدرويش	عبد الحي حلمي، ومحمد سليم، وسليمان أبو داود، وسليمان حسن الصفتي، وإبراهيم شفيق ومرسي المهيري	نسب اللحن كامل الخلعي (للحامولي)
رأيت الصبر أحسن كل شيء وحلي عيوني في بحر الغرام عشق الجميل يتعب	أحمد غنيمة		نسب اللحن كامل الخلعي (للحامولي)

من مقام بياتي	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
كوال الحب عقبال كل لائم لما كوال الحب يا ناس فرج عذولي		سليمان أبو داود محمود البولاكي، ماري جبران	

من مقام حسيني	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
قاسيت كثير لما حبيت			

من مقام بياتي شوري	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أملك ولكن أنت من غير بركتك عالم			

من مقام صبا	اسم الشاعر	الفنّانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
إن كنت حبيبي قل لي ع الحق			

من مقام هزام	اسم الشاعر	الفنّانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
يا روح النفوس قلبي حبك يا اللي جرحت القلب داويه		عبد الغنيّ حلمي، سليمان أبو داود أحمد إدريس، زكي مراد	

من مقام جهاركاه	اسم الشاعر	الفنّانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أنهى الهوى حبيبي			

أدوار من تلحين محمود الخضراوي

من مقام الراست	اسم الشاعر	الفنّانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
قلبي في حبك له معذول مثلك ما رأيت يا زين عصرك نرجس الألحاظ فاتن من غزال يا قلب لو كان يهمني	محمد الدرويش	سليمان أبو داود	يُنسب اللحن أيضاً للمسلوب

من مقام حجاز كار	اسم الشاعر	الفنّانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
قلبك عليّ صبح قاسي		سليمان أبو داود	

من مقام بياتي	اسم الشاعر	الفنون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أصبحت من وجدي بحبك يا حلو		سلامة حجازي	
طلب وصالي وعلمني الأدب		أحمد صابر	ينسب كامل الخلعي اللحن (المسلوب)
تشكل زماني بواعده		محمود الرولاني، أحمد حسنين، زكي مراد	
ليلة وصال تسوى الدنيا	محمد الدرويش		مقام بياتي شوري.
مالك يبكيني وليش وياك		عبد الحي حلمي	قال محمود كامل أن اللحن من مقام صبا
وحياتك أحب الوصل			مقام بياتي شوري
يا رشيق القد تركني ما بيده حيلة		سلامة حجازي	

من مقام صبا	اسم الشاعر	الفنون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
لأجمل في حولك الصبر طبعي ما أحب غيرك وأنت مهجة قلبي		عبد الحي حلمي، داود حسني	يُنسب اللحن (المسلوب) أيضاً لداود حسني

من مقام عشاق	اسم الشاعر	الفنون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
شرب المدام يسل فؤادي			

من مقام حزام	اسم الشاعر	الفنون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
المزح حطب بس اصح لي		سليمان أبو داود	

من مقام جهاركاه	اسم الشاعر	الفنون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أشكي يا قلبي لأحوالك في الغرام الوجه مثل البدر التام يا مورد الخدين	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، سلامة حجازي، صالح عبد الحي، اخوان الأنور	

أدوار من تلحين ابراهيم القباني

من مقام الراست	اسم الشاعر	المغنون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أحب الحسن خالص م للغايب	أحمد عاشور	علي عبد الباري، ابراهيم القباني، سيّد صفتي، زكي مراد	راست: مجلس الروز
البلبل جاني وقال لي اسمع بوصالك	أحمد عاشور	يوسف المنيلاوي، علي عبد الباري، أحمد فريد. سيّد صفتي، عبد الحي حلمي، منيرة المهدية	
حبيب الوادي ابو يوم حظي الفكر إذا رأيت سعده دائم تاتي قلبي يبكي والدلال والهجر ليه المتوكد عاشق حبك	اسماعيل صبري أو محمود صادق	زكي مراد	له من مقام سازكار
قل لي رأيت ايه في دلالك	محمد الدرويش		له لحن آخر من مقام بياتي لمحمد عثمان

من مقام نهاوند	اسم الشاعر	المغنون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
حبيت أنا من أول وجديد من حق يا أهل السماح يا مليك الحكم بايدك	أحمد عاشور	زكي مراد	نهاوند سنبلة
بانتظارك ليه يا بدك	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، محمود البولاقي، سيّد صفتي	

من مقام مستعار	اسم الشاعر	المغنون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
وصل الحبيب كان مني قريب		ابراهيم القباني، يوسف المنيلاوي، منيرة المهدية	

من مقام بوسلك وعشاق	اسم الشاعر	المغنون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
ملكت أسير الأشجان عهدوا له على الحب الخالد	أحمد عاشور	أحمد ادريس	لحنه محمد عثمان من مقام بياتي

من مقام نوأثر	اسم الشاعر	الفنانون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
يا قمر داري العيون	أحمد عاشور	زكي مراد، نور دكّاش	

من مقام حجاز كار كردي	اسم الشاعر	الفنانون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أنا فؤادي يوم عشق	أحمد عاشور	سيّد صفتي	إيقاع أقصاق، وقيل أنه من نظم ابراهيم القباني

من مقام عجم	اسم الشاعر	الفنانون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
خايف أقول واحكي أروح لمين أشتكي	اسماعيل صبري	محمود البولاقي	إيقاع دارج

من مقام حجاز كار	اسم الشاعر	الفنانون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
الصلح بيني وبينك مليكي	محمد الدرويش	سيّد صفتي، ابراهيم القباني	
أنا يا بدر لم نظر مثالك			لحنه محمد عثمان من مقام راست
قال لي العذول تمشي والفكر مشغول			
مليكي سلمك مولاك	أحمد عاشور	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، علي عبد الباري، زكي مراد	

من مقامي راحة الأرواح وعراق	اسم الشاعر	الفنانون اللذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
انظر لحسن الجميل واعشق		سيّد صفتي	
الحبيب كان له هجرني وانجفا طول عل		ابراهيم القباني، سيّد صفتي	إيقاع دارج
جمالك يا جميل أشكال كل يوم تزيد	عائشة التيمورية	سليمان أبو داود، زكي مراد	لحنه المسلوب من مقام عراق
أنا رأيت حكم الأيام			
تقدر القلب ما يعشق	أحمد عاشور		
يا كامل الروح والمحاسن		ابراهيم القباني	رثاء مصطفى باشا كامل

من مقام حجاز	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
حملت هجري عرفتك		محمد سليم ، سيّد صفتي	
هنائي بحبيبي وصفا	أحمد عاشور	سيّد صفتي	إيقاع سماعي دارج
وحياتك أنا أحبك	أحمد عاشور	فرقة نورا، فرقة حسين جنيد	
يا الله أصلح الحال	أحمد عاشور	سيّد صفتي ، محمد غازي، فرقة نورا	
يا ورد خد المحبوب	أحمد عاشور	زكي مراد	

من مقام بياتي	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
قبل ما تشوف المحبة	أحمد عاشور	إبراهيم القباني، سيّد صفتي	
كان لي فين لي الحب			يُنسب اللحن إلى محمد القباني أيضاً
الكسل في الملاح صنف	إبراهيم الدباغ	يوسف المنيلاوي، علي عبد الباري، سليمان أبو داود ، إبراهيم القباني ، محمد السبع، سيّد صفتي	
المحاسن والطلالة	أحمد عاشور	سيّد صفتي	
من قبل ما أهوى الجمال	أحمد عاشور	يوسف المنيلاوي، علي عبد الباري، سليمان أبو داود ، سيّد صفتي، روحية عبد الخالق، محمد صادق	بياتي نوا
قلبي أسير الشوق رهين	أحمد عاشور	زكي مراد	
يا قلب مالك صبحت تشكي	محمد الدرويش	سليمان أبو داود، سيّد صفتي	
يا قمر يا نور عيني يا جميل			

من مقام بياتي شوري	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
شرع الغرام قال لي يا ناس			
في مطلع الأنس الزاهي			

من مقام صبا	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
احموا منّي وارحموا حالي			
فؤادي أعمل له إيه	أحمد عاشور	سيّد صفتي	
القلب سلم من زمان أمره إليك	محمد الدرويش		لحنه محمد عثمان مقام راست نوا
ما كنت أظن ما تسأل شي	محمد الدرويش	سيّد صفتي	
بعيش وبعشق قلبي		محمد أنور ، سليمان أبو داود	

من مقامي الهزام والسيكاه	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
دوم الأنس راحة للفؤاد الفؤاد حبك ولا لوش منصف ليه تقصد لي الحب عنادي يا حبيبي يا بهجة الأرواح يا قلب ما كنت تايب	أحمد عاشور أحمد عاشور	ابراهيم القباني علي عبد الباري، محمد سليم، سليمان أبو داود محمد فسيح، سيّد صفتي، يوسف الشيلازي	مقام سيكاه

من مقامي مستعار وشعار	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أنا غرامي له العجب تضحكني الحواسد في غرامي	أحمد عاشور محمد الدرويش	يوسف الشيلازي محمد سليم	مقام شعار

من مقام جهاركاه	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
البدر من نور جمالك العشق كله نواح قلبي اشتكى لي من الغرام وحتى ليه باهي الجمال مراعاة الأدب من حسن المحاسن	اسماعيل صبري محمد الدرويش	أحمد الكمساوية، سيّد صفتي	

من مقام بستة نكار	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
قلت له والتي ترحم	أحمد عاشور	علي عبد الباري، محمود البرلاتي، ابراهيم القباني سيد صفتي	

أدوار من تلحين علي القصبجي والد الملحن الكبير محمد القصبجي

من مقام الراست	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
جنيك وصلك للي انكوى وحبيت وبال أعاشر والعشرة مستحيلة	أحمد عاشور	سيّد مكاوي	

من مقام نهاوند	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
بالحكاوي ليه بلينك			له لحن آخر من داوود حسني

من مقام حجاز كار	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
بجماله لرحال والدلال عامل عليه			

من مقام بياتي شوري	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
تيهك عليّ اليوم بسنين		يوسف البهلاوي ، عبد اللطيف حلمي	لحّنه محمد عثمان من مقام جهاركاه

من مقام عجم	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
الأنس زال لي وصفا لي			

من مقام صبا	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
السحر حلال إن كان من لحظك			

من مقام حسيني	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
العشق له شرع وأحكام			

من مقامي الهزام والسيكاه	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
حيالي عز بعد العاذلين القلب مشتاق وقال أحبه قاسي		زكي مراد ، فرقة نوبة	

من مقام حجاز	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
نور الصباح من طلعتك			

أدوار من تلحين داوود حسني

من مقام الراست	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الأغاني بأصواتهم	ملاحظات
أنا الغرام وأنت الجمال	محمد الدرويش	محمد سليم، سيّد صفتي	
جمال عاصيك دلالك	أحمد عاشور	داود حسني	
الحب دا سرّ الحياة		ماري جبران	
حسن طبع اللي فتني	كامل الخلعي	أم كلثوم	
لفؤادي أمره عجيب	أحمد عاشور	يوسف المنيلاوي، علي عبد الباري، محمد سليم، سيّد صفتي، سليمان أبو داود، محمد السبع، سيّد مكاوي	مقام كردان
النوم غلب ع الجفون		زكي مراد	
يا طالع السعد افرح لي	أحمد عاشور	سليمان أبو داود، سيّد صفتي، عباس البليدي، زكية إبريزة	
يا اللي حبك من سنين	أحمد عاشور	علي عبد الباري	مقام كردان وحسيني
ياعين دموعك في الغرام	أحمد رامي	أم كلثوم	
يا ناس الهوى لو حكم على الفؤاد		زكي فهمي	
يا ما الفؤاد في غرامك			لحنه أول مرة في ت٢ ١٩٣٥

من مقام نهاوند	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الأغاني بأصواتهم	ملاحظات
إن عاش فؤادك لا بد تهوى		صالح عبد الحي، ماري جبران	
بتشكيك إيه يفيدك	محمد الدرويش	يوسف المنيلاوي، محمود الرولاني، سيّد صفتي، داود حسني	له لحن آخر من علي التصبجي والبعض ينسب اللحن إلى ابراهيم القباني
حتى عزم الوصال	أحمد عاشور		
البخت عندي لك	أحمد عاشور		أول دور لحنه داود حسني
الصبر للعاشق دوا		زكي مراد	
في بحر العشق جفنك صياد لمين			

من مقام نوأثر	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
لولا الوصل قرب بالخيال		صالح عبد الحي	
الحبيب إلا شفته قل له		درية السقّا	
قوام حبيبي أغرى اعتداله		سيّد صفطي، زكي مراد	
كل قلبي يا جميل ما يرق لك		صالح عبد الحيّ، ماري جبران، نور الهدى، [illegible] خوري	موجود، [illegible]

من مقام حجاز كار	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
حرّمت أعشق بعد اليوم		محي الدين بعيون، زكي مراد، حامد مرسي	
دع العذول ما من تكرك	أحمد عاشور	يوسف المنيلاوي، علي عبد الباري، محمد سليم، محمد السبع، سيّد صفطي، صالح عبد الحي، ماري جبران، كارم محمود، عبد الرحمن عطية	
شافت عيوني جمال الغرام		درية السقّا	
شركك حبيب القلب بعد العذاب	أحمد رامي	أم كلثوم	
عصر الهوى والجمال		صالح عبد الحيّ	
في بحر العشق جابتك سفاه قلبي	أحمد عاشور		
قوام الغصن		فتحية أحمد	
ليه القصد في الحب عنادي			
مهادة العشق نظرة		سيّد صفطي	

من مقام حجاز كار كردي	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
القلب في حبّ الهوى	أحمد عاشور	محمود البولاقي، داود حسني، سيّد صفطي	

من مقام شوق أفزا	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
الصباح لاح ونوّر	أحمد عاشور	سيّد صفطي، محمود مرسي	
أسير العشق ياما يشوف	أحمد عاشور	سليمان أبو داود، داود حسني	

من مقام جهاركاه	اسم الشاعر	الفنون اللذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
بالعشق أنا قلبي عاشق	أحمد عاشور	داود حسني، زكي مراد	

من مقام عجم	اسم الشاعر	الفنون اللذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
قلب سلطانه غامي		زكي مراد	

من مقام طرز جديد	اسم الشاعر	الفنون اللذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
روحي وروحك في امتزاج	حسن والي	أم كلثوم	

من مقام بسنديدة	اسم الشاعر	الفنون اللذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
يا دي الغرام يا دي الدلع يا دي الحبيب		فتحية أحمد	

من مقام بسته نكار	اسم الشاعر	الفنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
للي يحبك ولكن أنت جميل	أحمد عاشور	محمود الهلالي، سيد صفتي، زكي مراد	

من مقام بياتي	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أشكي لمين ذل الهوى	أحمد عاشور	سيّد صفتي، زكي مراد، منيرة المهدية، صالح عبد الحيّ، محمد غازي	
بديع الحسن قلبي مال إليه		عزيزة السقّا	
الوجد علمني السهر	أحمد رامي	أم كلثوم	
بعد اللي شفته يا فؤادي		نادرة أمين	
طال زمانك صاح	أحمد عاشور		
الحبيب حلو القوام		سيّد شطا	
الزهر والأغصان روضة		زكي مراد	
زمان الذلّ راح عنا		زكي مراد	
عاهدت قلبي		زكي مراد، فرقة نورة	
غزال القلب أعشق طيف جمالك	أحمد عاشور		
قال لي قلبي			
قول يا معشوق كان حبك عيني عليّ	أحمد عاشور	عبد اللطيف البنا	
القلب ما حيلتش عليه أمره		نادرة أمين	غنته في الحفلة القاهرة في ت ١ ١٩٣٥
كل جميل العين تنظر له	أحمد عاشور	محمد عزّي، سيّد مكاوي، [illegible]	
كلّ من يعشق جميل يخصّه	أحمد عاشور	يوسف المنيلاوي، سليمان أبو داود، نور دكّاش، سيّد مكاوي	
كنت خالي	كامل الخلعي	أم كلثوم	
من يوم عرفت الحب			
يطمع بإيه ابن الكلام	محمد النجّار	سيّد صفتي	بياتي نوا
ليه يا اللي تعلم العين ع الهوى		ابراهيم الفرّان	

من مقام بياتي شوري	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أرسل غرامي بالجميل	أحمد عاشور	سنيّة حسنين	
بين الدلال والغضب	أحمد عاشور	زكي مراد، صباح الحرزي، محمد ثروت، جان شهلا	
دمع عيوني جاري	أحمد عاشور		
سلّمت روحك يا فؤادي	أحمد عاشور	يوسف المنيلاوي، عبد الحي حلمي، سليمان أبو داود، علي عبد الباري، سيّد صفتي، محمد صالح، يحيى السعودي، سنيّة حسنين، آمال حسين	
يا فؤادي ليه ينوبك م الأنين	أحمد رامي	أم كلثوم	

من مقام شاه ناز	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
حبي على عرش الجمال	أحمد عاشور		

من مقام حجاز	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
الحب ما هوش بالسهل		صباح فخري، مصطفى ماهر، محمد خيري	
طول الحب في قلبي تحكّم	أحمد عاشور	سليمان أبو داود، سيّد صفتي	
السعادة في الغرام		ماري جبران	
شفت حكمك ع الفراق		نهاد علي	
عليك يا لايم ما تعشق		سيّد صفتي، محمد خيري	
طول عمرك موجود يا قلبي		سكينة حسن	
لأجل المحاسن بان		سليمان أبو داود، عبد الحي حلمي، داود حسني	
لوم النفس		فتحية أحمد	
عزة حبيبي وفتني	أحمد عاشور	سيّد صفتي، داود حسني، محمود مرسي، فرقة نوزيا، محمد نصار (من حلب)	
يا حلو قل لي من قتلك		سيّد صفتي، صالح عبد الحيّ، محمد خيري	
يا سلام لو لي الغرام		سنية حسين	

من مقام حزام	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
حسن الجمال علاك تيه	أحمد عاشور		
شوف دي الجمال يا لايم	محمد الدرويش		
عزيز حبك أدنى به	أحمد عاشور	سيّد صفتي	
على عشق الجمال اعتاد فؤادي	أحمد عاشور	علي عبد الباري، سيّد صفتي، داود حسني، محمود مرسي	
الغرام في القلب مكتوب ع الجبين		فتحية أحمد	
كلمات الزمن			
كم شكيت لك من بعادك	أحمد عاشور		
ليه الغرام		نادرة أمين	
ليه يا قلبي تعلم العين ع الجفا		ابراهيم الفرّان	
من يوم يا فؤادي ما حبيت		سكينة حسن	
لما السيد شرف وبان		داود حسني	
يا حبيبي كان فؤادي يحنّ لك		زكيّة حمدان	
يوم اللقا حبي صفا لي	أحمد رامي	أم كلثوم	

من مقام عشاق	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
القلب لي وقتك مشتاق ودعت روحي وحبيبي لم يودعني		سيّد صفتي، ماري جبران، محمد صادق	لحنه كرثاء لزوجته

من مقام صبا	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
العشق الكاتمي حبك	محمد الدرويش	عبد الحيّ حلمي، داوود حسني، صالح عبد الحيّ، فتحية أحمد	
أتى عاذولي يعاتبني في حبك			
حبك يا سلام بألم قلبي	أحمد عاشور	عبد الحيّ حلمي، صالح عبد الحيّ	
المحسن أنا عشقته	أحمد عاشور	عبد الحيّ حلمي، علي عبد الباري، سيّد صفتي	
زكاة روحي الوصال	أحمد عاشور	داوود حسني	
قلبي عرف معنى الأشواق	كامل الخلعي	أم كلثوم	
ما أحب غيرك وأنت مهجة قلبي		عبد الحيّ حلمي، داوود حسني	ورد هذا الدور في لائحة محمود الحفناوي ونسب له أيضاً (كأسلوب) وإن فكري بطرس ينسب اللحن لداوود حسني

من مقام عراق	اسم الشاعر	المطربون الذين سجّلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
أصبح من ترمك يا قلبي بقدر على حظ الأيام	أحمد عاشور	محمود مرسي	
ترتيب جمالك وشكلك	أحمد عاشور	سيّد صفتي	
قلبي عشق حلو القوام			
كل ما يزداد جفا قلبك عليّ		أم كلثوم	
سعد ليالك يا قمر	أحمد عاشور	زكي مراد	

أدوار من مقامات مختلفة	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
عذابك حبيبي يا ناس نزّلني راح عليم		سيّد صفتي	
الحب ملك قلبي وروحي	كامل الخلعي	جميل عزة	
حكم عليّ الغرام أكون أسير الجمال			
يا أهل الهوى طبع الملاح يهجروا		صالح عبد الحي	
يا قلبي ما كنت خالي م العشق يا طول عنائي			
يا قلبي سلّم حسنك إن كنت بعدك تطيب		نجاة علي	
الحب مكتوب ع العشاق ومين يقدر يغالبه	كامل الخلعي	نجاة علي	

أدوار من تلحين الشيخ محمود صبح

مطلع الدور	اسم الشاعر	المطرب الذي سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
البدر من نور جمالك			
حلفت عينك بالله يخلي عبده في حاله			
الفكر شاغله وحبيبه			
سلّم القلب إليك			
هواك مدرسة عشاق			
هواك يا جميل فاضحني	محمد يونس القاضي	محمود صبح	
في سبيل الحب يا قلبي صبرت			
قضيت حياتي في هواك			
في الحبيب تيه جماله وساقي الدلال			
		[illegible] إبراهيم	

أدوار من تلحين محمد القصبجي

مطلع الدور	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
الحبّ له في الناس أحكام	محمد القصبجي	زكي مراد، توحيدة	مقام زنكلاه
الحبّ خلق للتعذيب	محمد القصبجي	محمد نور	مقام بياتي شوري
القلب طاوع هواي وصبح أسيرك	محمد القصبجي	محمد نديم	مقام حجاز كار
حبيت جميل حسنه فتان	محمد القصبجي	أمين حسنين	مقام حجاز كار
جمالك يا رشا زاده كماله	محمد القصبجي	أمين حسنين	مقام نوأثر
سلمت قلبي لمن غدر به	محمد القصبجي	أمين حسنين	مقام صبا
توادي الهم شجوني	محمد القصبجي	أمين حسنين	مقام حجاز كار كردي
ماليش مليك في القلب غيرك	محمد القصبجي	زكي مراد	مقام عجم عشيران
يا قلب ليه سرك تذيعه للعيون	محمد القصبجي		مقام نكريز
يا اللي تحلف م اللي جرى لك	محمد القصبجي	أمين حسنين	مقام جهاركاه
ما يهجروش حبي المعجب	محمد القصبجي	أمين حسنين	مقام بياتي شوري
هل حي القمر والكاس	محمد يونس القاضي	أمين حسنين	مقام عجم
ولي جمالك توادي يومٍ عليك بعشام	أحمد عاشور		مقام راست*
بجماله فرحان والدلال غايل عليه**			مقام بياتي شوري

*ـ وردت هذه الكلمات ذاتها في مصدر آخر إنها منظومة بطريقة الموال

**ـ لحّن محمد القصبجي (١٨) دوراً، وإن بقية الأدوار التي لم نأت على ذكرها لا نعلم عنها شيئاً

أدوار من تلحين زكريا أحمد

الدور	اسم الشاعر	المغنون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
آه يا سلام زاد وجدي	حسن صبحي	أم كلثوم	مقام راست
الفؤاد ليله ونهاره	محمود بيرم التونسي	زكريا أحمد	مقام راست
مين اللي قال إن القمر يشبهه	عبد الرحمن ليلاني	أم كلثوم	مقام راست
يا قلبي كان مالك	يحيى محمد	أم كلثوم	مقام راست
أنت فاهم	أحمد الألفي عطية	زكريا أحمد، محمد خاوي	مقام هزام على درجة العراق
ايمتى الهوى يجي سوا	يحيى محمد	أم كلثوم	مقام هزام على درجة العراق
ما هو أنت اللي جايبه لروحك	محمود بيرم التونسي	زكريا أحمد، صالح عبد الحي	مقام هزام على درجة العراق
ابتسام الزهر يشبه للحبيب	عمر عارف الملاطي	أم كلثوم	مقام حجاز كار
هوه يخلص من الله	بديع خيري	أم كلثوم	مقام زنكلاه
ما كانش ظني في الغرام	يحيى محمد	أم كلثوم	مقام عجم عشيران
عادت ليالي الهنا	أحمد رامي	أم كلثوم	مقام بياتي
يا اللي تشكي م الهوى	أحمد رامي	أم كلثوم	مقام بياتي
إن كان فؤادي شاف المراد		ليلى مراد	مقام بياتي
بعد ما شحيت حالي في الغرام		صالح عبد الحي	مقام صبا
سير ظلمك مرجع يوم		غناه زكريا أحمد وليلى مراد في سهرة خاصة واتخذته إحدى الفرق الغنائية الجماعية	مقام صبا
فرح فؤادي وانتشى		ماري جبران، صالح عبد الحي	بياتي شوري
فؤادي حر		المطربة سعاد محمد عام ١٩٣٥	مقام بياتي شوري
احنا مش كنا اتفقنا		عزيز عثمان	
ترحمي الهوى ساعة		عزيز عثمان	
الحبيب بعد الرضا		نادرة أمين	
كل يوم أبكي		حياة أمين	
حالك ع الجمال			
جوابك ده خاطر حتى			
كل إنسان شاف حبيبه			

أدوار من تلحين سيّد درويش*

الدور	اسم الشاعر	المطربون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات**
يا اللي قوامك يعجبني		سيّد درويش، محمد البحر، محمد عادي، فرقة نيرا	مقام نكريز
عشقت حسنك		سيّد درويش، محمد البحر	مقام بسته نكار
يا فؤادي ليه بتعشق		سيّد درويش، محمد البحر	مقام عجم
يوم تركت الحب	سيّد درويش	محمد أنور، محمد البحر، فرقة نيرا	مقام حزام
الحبيب للهجر مايل		سيّد درويش، محمد البحر، عباس البليدي	مقام سازكار [illegible]
عواطفك دي أشهر من نار	سيّد درويش	سيّد درويش، زكي مراد، محمد البحر	مقام نوأثر
في شرع مين ألاقي الذوي بالله عنصه وانكمه	محمد يونس القاضي	سيّد درويش، زكي مراد، محمد البحر، فرقة نيرا	مقام زنكلاه
ضيعت مستقبل حياتي		سيّد درويش، زكريا أحمد، محمد البحر، صالح عبد الحيّ، أنور دكّاش، كارم محمود، صباح فخري، فرقة نيرا، سيّد صفتي	مقام بياتي شوري
أنا هويت وانتهيت		سيّد درويش، محمد البحر، سعاد محمد، إسماعيل شبانة، رياض السنباطي، فرقة نيرا	مقام حجاز كار كردي
[illegible]			مقام بياتي
شكيت يا قلبي من ليالين			مقام بياتي

* وهناك دوران لم يكتمل تلحينهما بسبب وفاته المفاجئة.

** الأدوار مرتبة حسب زمن التدوين.

أدوار من تلحين محمد عبد الوهاب

الدور	اسم الشاعر	الفنانون الذين سجلوا الألحان بأصواتهم	ملاحظات
سلامة القلب		محمد عبد الوهاب	مقام حجاز كار
يا ليلة الوصل استنى أفرح بحبي		محمد عبد الوهاب	راست وفيه سازكار
قل عنّي يفرح اللي قال			
لو كان فؤادك يصفى لي	أحمد عبد المجيد	عبد الوهاب وزكي أفندي	مقام نهاوند
أحب أشوفك كل يوم	حسن أنور	محمد عبد الوهاب	مقام عشاق
حبيب القلب عهد شوقه أكيد		محمد عبد الوهاب	مقام حجاز كار
القلب ياما انتظر		محمد عبد الوهاب	مقام نكريز
عشقت روحك	محمد متولي	محمد عبد الوهاب	مقام حجاز كار كرد

أدوار لملحنين متعددين

الدور	اسم الشاعر	اسم الملحن	أسماء المغنين	ملاحظات
الروح الروح عاملني من الأعشقك يا عيني		محمد الشلشلموني		مقام هزام
الله ع السمنهوري		الشيخ خليل محرم	محمد سالم	مقام بياتي
يا قلبي عشقتك دبّر لي أمري		أحمد عبد الحي	صبري الهلالي	مقام راست
يا ما بقاسي وأشكي لك		أحمد عبد الحي		مقام بياتي شوري
يا قلب مين قال لك تعشق، هو أنت لسا من تعرفش	محمد الدرويش	محمد سالم	سيد صفتي، سليمان أبو داوود	مقام هزام
حبيت الجميل بالحق غزالة	كامل المصري	كامل المصري		مقام هزام
الحب لعب بالأرواح	محمد الدرويش	حسن الاسكندراني		مقام هزام
اليوم حرّم أحبابي		حسين الساعاتي	محمد سالم	مقام حجاز
يا بدر مالك بعيد		حسين الساعاتي		مقام حجاز كار
أصل الغرام من عيوني		عبد الحميد أبو زيد		مقام بياتي نوا
الحبيب من نور جبينه		عبد الحميد أبو زيد		مقام هزام
الجمال في الشكل ظاهر		حسن أنور	علي عبد الباري	مقام حجاز
دواء قلبي في ايد حبي		ابراهيم شفيق		مقام حجاز كار
فؤادي طال عليه الهجر	أحمد عاشور	ابراهيم شفيق		مقام نهاوند
القلب ليه مادمت في حكم القسي		ابراهيم شفيق		
بعد ما انتهيت يا قلبي		ابراهيم شفيق		
أفرح بولفة ورد خدك		مرسي بركات		مقام بياتي شوري
أشوف عليك تبجيل		مرسي بركات	محمد سليم	مقام حجاز
سلطان وبالك بترضي	علي أبو النصر	مرسي بركات		مقام راست
كم تتوجد يا حبيبي		مرسي بركات		مقام راست
يا قلبي أحبك حيّرت فكري		مرسي بركات		مقام صبا

الدور	اسم الشاعر	اسم الملحن	أسماء المغنين	ملاحظات
عذابي اليوم من تيهك وصدّك		عطيّة الاسكندراني		مقام عشاق
عصر الليالي جميل أحواله		عطيّة الاسكندراني	سيّد صفتي	مقام بياتي
لوحد الحسن عشاقي		عطيّة الاسكندراني		مقام عشاق
هاجرني ليه يا غزال		عطيّة الاسكندراني	محمود الهلالي، زكي مراد	مقام عشاق
إن قلت آه غضب منّي		زكي سليم	سيّد صفتي	مقام نوأثر
يا بنت صباح الخير ع الملاح		زكي سليم		بسته نكار
أدر لي بكأس الطرب		سلامة حجازي	سلامة حجازي	مقام راست
غزيّل الأنس والطلعة البهيّة		سلامة حجازي	سلامة حجازي	مقام حجاز كار
لغير لطفك أنا أشكي لمن حالي		سلامة حجازي	يوسف المنيلاوي، سلامة حجازي، عباس البليدي	مقام صبا
مجروح يا قلبي والله سلامتك		سلامة حجازي	سلامة حجازي	مقام فرحناك
يا بدر واصل عشاق جمالك				مقام بوسليك
أصل عشقي في هواك		محمد عبد الفتاح هارون		مقام بياتي
حبيب قلبي بعد عنّي		محمد عبد الفتاح هارون		مقام عراق
المقل تهواك والروح فداك		محمد عبد الفتاح هارون		مقام راست كردان
قلب الحبيب مش زي قلبي		محمد عبد الفتاح هارون		مقام عجم
لك مليك يا قلب		محمد عبد الفتاح هارون		مقام حجاز كار
ملوك المحاسن يشبهوا		محمد عبد الفتاح هارون		مقام جهاركاه
وعدني حبّي بالوصال		محمد عبد الفتاح هارون		مقام عشاق
أهل الهوى تذل	كامل الخلعي	عبد الفتاح مصطفى قطر		مقام حجاز كار
الجمال سلطانه ساحر	اسماعيل صبري	عبد الفتاح مصطفى قطر	ابراهيم حمّودة	مقام عجم كرد
الحب مكتوب على العشاق	كامل الخلعي	عبد الفتاح مصطفى قطر	نجاة علي	مقام جهاركاه
دموع بتكتب رسالة	عبد الفتاح مصطفى قطر	عبد الفتاح مصطفى قطر		مقام نهاوند
سلّم فؤادك	عبد الفتاح مصطفى قطر	عبد الفتاح مصطفى قطر		مقام بياتي
عشق الجمال أنس وطرب	عبد الفتاح مصطفى قطر	عبد الفتاح مصطفى قطر	ابراهيم حمّودة	مقام عجم كرد
الغرام من طبعه قلبي	الشيخ محمود الرافعي	عبد الفتاح مصطفى قطر		مقام صبا
رأفة بأيامك	علي نعيم	عبد الفتاح مصطفى قطر		مقام صبا
يا قلبي أنت الملوم عليك	عبد الفتاح قطر (جدّه قطر)	عبد الفتاح مصطفى قطر		مقام راست جديد
زيادة يا قلبي كل يوم لي أنين		محمد صادق	محمد صادق	مقام حجاز
لو سئلت الحب في هواك حيران		أحمد صدقي	محمد قنديل	مقام كرد
قالوا لي ليه بتعشق		صالح الكرنجي	محمد خيري	مقام هزام
شربت الشهد في هواك ليالي			ماري جبران، صالح عبد الحيّ	مقام راست
آن وقت الرحيل كالكي يا عين دمعاً		رياض السنباطي	غناه صالح عبد الحيّ عام ١٩٣٥	مقام هزام (وهو بصيغة الطقطوقة)
يا ترى إيه المكتوب لي في لي تسعى بأيدي الزمن		رياض السنباطي	صالح عبد الحيّ	

الدور	اسم الشاعر	اسم الملحن	أسماء المغنين	ملاحظات
يا قلبي خليت م الحب	محمد الدرويش	أحمد أبو خليل القباني الدمشقي		مقام عراق
يا مسعد الصبحية		أحمد أبو خليل القباني	عبد الحي حلمي، علي عبد الباري، أحمد ادريس، داود حسني	مقام صبا
يا بديع الحسن		عزيز غنام (من حلب)	مها الجابري	مقام كرد
القلب مال للجمال		بكري كردي (من حلب)	صباح فخري	مقام عجم
يوم الوداع يا ما جنيت على القلب أنقل الهوى		نديم الدرويش	كروان	مقام حجاز كار
		مظهر الكاشي (من حلب)		مقام هزام
كل ساعة تمر بي	محمود كحيل	عبد الرحمن معالي (من حلب)		مقام زنكلاه
أنا لا أسأل حبيبي		عمر البطش (من حلب)		مقام حسيني عشيران
يا قلبي الفرح لك الغرام		عمر البطش (من حلب)		مقام راست
يا قلبي مالك والغرام		عمر البطش (من حلب)		حجاز كار كرد
أول ما شفتك حبيتك		يحيى السعودي	محمد خيري	مقام هزام
		يحيى السعودي		مقام بياتي
		يحيى السعودي		مقام راست
		يحيى السعودي		مقام حجاز
		اسكندر شلفون		
جننتني لأجل ما ملت هواك من كثر صدك		أحمد عبد القادر	صالح عبد الحي	
		كامل الخلعي		عجم عشيران
		كامل الخلعي		بسته نكار
		صفر بك علي		له عدة أدوار، لا نعرفها.
الجمال في الشكل ظاهر		حسن أنور		مقام حجاز
صفا وبال		حسن أنور		
		الشيخ درويش الحريري		

لوائح بأسماء الأدوار التي لم نعثر على أسماء ملحنيها، مرتبة حسب الحروف الهجائية

مطلع الدور	اسم المقام
أحبك يا للي جمالك حرّم جفني النوم	جهاركاه
أحب وصاله ولو أمكن	راست
أسباب الغرام الصدود	بياتي
اسمح وعيد لي يا خلان	بياتي
اسمعوا مني وارحموا حالي	صبا
أسير المحبة ليه تهجره	راست
أشرقت شمس الضحى	نهاوند
أشغلني ناسي بوصالك	نهاوند
أشكو إلى الله م اللي ناسيه	صبا
أشكي لمين هجر المعشوق	
أصل الشباكي (غناء عبد الحي حلمي)	
أصل الغرام شفته في حلمي	بياتي شوري
الرحيل يا عيوني	حجاز
اللي جرى عمره ما يجماه حتى	جهاركاه
أمان أمان يكفاد لي	راست
أنا أسير الحب	هزام
أنا السبب في هوايا	حجاز كار
أنا عاشق ولوصالك على نار الغرام	حجاز
أنا المتيم في العشق مغرم	بياتي
أنا المتيم في العشق مغرم (لحن آخر)	صبا
أنت أصل البدر عندي	حجاز
(غناء سيد صفتي) وعبد الحي حلمي، وعلي عبد الباري	
أنت لي سلطان يا بديع الجمال	حجاز
أنت ملك وبين أنا	نهاوند
آنسم بلادنا يا ريحي	بياتي
إنّ طال جفاك يا جميل (ملحن كموشح أيضاً بياتي)	جهاركاه
أهل الغرام في جمالك	بياتي
آه من قلب المعنّى	راست
أهوى جميل حلو الألفاظ	بياتي

مطلع الدور	اسم المقام
أهوى غزال تركي يسبي الحسان	راست
آه يا حسن سايرني	راست
بالله يا باهي الجمال وكفى تجنّي (طريقة توشيح)	هزام
باهي الجمال سباني قده	راست
بتحلف ليه ما تكلمني (طريقة طقطوقة) غناء محمد نور	
بدر السعادة (غناء عبد الحي حلمي)	
بزيادة يا قلبي عليك (غناء أمين حسنين سالم)	هزام
بعد الحبايب صعب عندي	بياتي
بلبل الأفراح غنّى في رياض السندس	بياتي
البلبل في الروض يغني ألحان	راست
بلابل صفا الأفراح	هزام
تطول يا ليل وتعدي على أنا (غناء عبد الحي حلمي)	راست
تعال يا غزال بهجة جماله (طريقة توشيح غناء سيد صفتي)	عشاق
التفاح يا الرمان (طريقة طقطوقة) غناء زكي مراد	بياتي
تول يا حلوة تول (طريقة طقطوقة)	راست
جاد من بعد الأسية	هزام
جرح كبدي وقال لي آه	عراق
جلّ الذي أنشأ الأفلاك	راست
جمعوا جمع الحبايب	بياتي
جهادي في سبيل الحب مغتنم	نهاوند
الحب علمني البكا (غناء زكي مراد)	
الحب يا وعدي منه	عراق
حبيب قلبي جيبه تاه	هزام
الحبيب من بعده جار علي	عشاق
حبيت جميل القد مياس	صبا
حجبوك يا بدر التمام	
حيّي مليك الملاح (لحّنه المتلعي كموشح من النهاوند)	راست
حرّم المحبوب ودادي	بياتي

مطلع الدور	اسم المقام
حرت قلبي راح أقول لك ايه (طريقة طقطوقة)	عشاق
حسن الوجاد الوجاد لحسن	بياتي
حكم الهوى على الناس سائر (غناء سكينة حسن)	
حلو الجمال يا مختشي (طريقة الطقطوقة) غناء أمين حسنين	
الحلو جميل والخصر نحيل	نهاوند
حلو المحاسن والدلال	
حياة القلب بوصال الحبيب (غناء ماري جبران)	نوأثر
داب البدن من القلب القاسي	صبا
داعي الغرام أهل الهوى	راست
دا ليه ودا ليه الصد والهجر	جهاركاه
الدلال مزجه بالتيه يعجب	صبا وبياتي
دمع الصبّ شهيد بالمحبة	حجاز
الدهر أتى بالأفراح	عراق
دع يا عذولي عنك اللوم	حجاز
ربّ ساقي قام يسعى	حجاز كار
ربّ الفاتن عجيل	حجاز
رح يا عذولي مالك ومالي	عراق
رسائل النسيم لوصل	صبا
رواية الحسن بشكولك	هزام
روح الفؤاد شرّف يا أنسي	بياتي
روحي وروحك في ذي الزمان كانوا سوا	راست
روض المحاسن بهجوني (طريقة طقطوقة، غناء سيّد شطا)	
زاد الهيام والحب	حجاز
زارني باهي السنا	بياتي
زارني نور العين	بياتي
زارني نور العين	هزام
زمان الأنس فيه راحة (غناء سيّد صفتي)	دلنشين
زمان الهنا كله طرب	بياتي
سبالي سبالي سيدي الجميل	بياتي
سبالي سهام العين (لحنه المسلوب من الراست)	هزام
سلطان حبك يا عادل	عراق
السلام لو شفي	حجاز كار
سلوني أمالي	بياتي
سمح حبي بطيب اللقا	حجاز
سمح لي زماني بوصل الجميل	عراق
سهام اللحظ ناشي	بياتي

مطلع الدور	اسم المقام
سيدي الجميل غاب عني	بياتي
سيدي العزيز لو عدل شرعي	راست
شجاني الهوى وعناني	بياتي
شرّف مليك الحسن سلطان	عراق
شكا إلي حبيب القلب من الرمد	بياتي
شكيت لسلطان الهوى	عراق
شوف حالي يا حالك حالي (غناء عبد الحيّ حلمي)	جهاركاه
شوف يا فؤادي دلع المحبوب	هزام
صدك المؤنة يصجيني	عراق
صوت الحمام على العود في الروض	راست
طبي أنس لو عنا	راست
عاذلي اللوم يا جاني	راست
عذولي استرح وحدك	راست
عشق الجمال ما عُشق ساعة	عراق
عشق الغزال غزالي	راست
العشق كله أسية	حجاز
عشقك سبب ذلّي وسهدي	صبا
علينا الناس وسعينا وشماتهم	راست
على الخدود الورد فتّني	حجاز
على شان ما أحبك تهجرني	بياتي
العواذل ليه تلوموني	بياتي
عيد العائد بشرنا	راست
الغرام والحب غالب	حجاز
الفجر أهو لاح (غناء عبد الحيّ حلمي)	
فريد جمالك فريد	راست
فنون الخمائل حسبي بالمحاسن	حسيني دوكاه
فؤاد المتيم شجوه لولا الدمع لاشتكى (غناء أبو داود)	بياتي
الفؤاد من يوم شافك في هواك مجروح (غناء عبد اللطيف البنا)	
فؤادي في هواك ذليل (غناء سيد سلامة)	راست
فؤادي يا بختك مليك الجمال زارك	عراق
فؤادي يا ملك (غناء زكي مراد)	.
في حب ذات الخلخال	جهاركاه
في حبك بقاسي يا قاسي	راست
في الحبّ قضّيت أيامي	جهاركاه
في الحبّ ياما جرّبت	بياتي
في الروض رأيت حسن الجميل	هزام
في مجلس الفرح طاب المدام (له لحن آخر من مقام جهاركاه)	بياتي
في هوى الغيد لي فؤاد وطال	بياتي

قامتي الغريب شكا حاله (طريقة طقطوقة)	هزام
قالوا انتصح	
قالوا البعاد إن طال يسلي العاشق	بياتي
قال الفؤاد والصب (غناء صالح عبد الحيّ)	بياتي
قبل ما انخطب	
قد دار بالسعد الفلك	عراق
قده المياس تحفةٌ للناس (غناء محمد سالم)	بياتي
قسماً بمن خلق الورى	بياتي
القلب أنت سلطانه	بياتي
قلبي اشتكى من نار الغرام	جهاركاه
القلب حبك زاد في الهيام	هزام
القلب طاوع عيوني والحب صعب المراس	بياتي
قلبي قال لي (غناء زكيّة حمدان)	
قلبي يحبك ليه تتيه يا جميل	
القلب يحكم بحكم	بياتي
قلت لقلبي بتعشق ليه	بياتي
قل لي مالك يا جميل ما عاش من شانك	جهاركاه
قل للنديم طف وزالي	نهاوند
قل لي يا جميل قل لي (غناء عبد الحي حلمي)	هزام
قولوا لي يا أهل المحبّة (غناء سيّد شطا)	
كان لي غايب من زمان (غناء سليمان أبو داود)	شوري
كحيل العين عليك اللات (طريقة طقطوقة)	جهاركاه
كفى يا بدر تملجني (غناء محمود البولاقي)	بياتي شوري
كم أنين وكم نواح	نهاوند
لأحمل في هواك الصبر طوعي	بياتي
لما احتجب عنّي الغزال	هزام
لما بدا طيف الحبيب (غناء نور بندلي)	هزام
لما سأل عني العذول عن أصل حبي والسبب	راست
لما سمح علّي بطيب اللقا (له لحن حجاز وآخر صبا)	
لو كانت الآه بتبرّد نار	بياتي
لو كان عذولي يحس باللي بقوله (غناء نعيمة المصرية) طريقة طقطوقة	
ليالي الفرح عادت يا فؤادي (غناء صالح عبد الحيّ)	بياتي شوري
ما أحلى وقوف العين عشانك (غناء سيّد شطا والشيخ أمين حسنين)	عجم
ما أنكرش أن الحب دا نار	بسته نكار
ما كانش يخطر بالوداد من بعد وصالك	عراق
ما كانش يخطر بالوداد من بعد هجرك	هزام
مالك بتشكي (غناء عبد الحي حلمي)	هزام

حلا ليالي اللقا يا قمر حتة عجب	بياتي
مسكين قلب العاشق	عشاق
مطيع الأمر أنا وحدي	عراق
مشغول بأهل لي كلامه	راست
مليك الحسن حالي أمين	نهاوند
من بعد احسان الحبيب	هزام
من حق أهل السماح (غناء زكي مراد)	
من رأى شمس الضحى بالغيب	هزام
من قبل ما أنظر بعيني عشقت وصلك	عراق
من مبسمك والجبين ولاح	راست
منتهى أملي التشكي (له لحن آخر)	صبا
من يوم رأيت بديع الجمال (غناء صالح عبد الحيّ)	
مولّع القلب آه يا أنا	بياتي
ميل يا غصن البان في روض الصفا	بياتي
مين علّمك جي الأشبة	بياتي
مين قلّك على حبّي	راست
مين اللي علّمك هجري	بياتي شوري
نامت عيوني وفكري له (طريقة طقطوقة غناء نعيمة المصرية)	
ناحت لأجلها (غناء صالح عبد الحيّ)	راست
نار الغرام حرّك والهجر زايد	نهاوند
ناعس الأجفان سباني	راست
نجم السعود قد نوره	عراق
نوح الحمام على العود	راست
هات اسقني راحي وطف بالكؤوس (طريقة طقطوقة)	راست
هيا بنا يا خلّي هنّا	بياتي
هيامي للمنام شرد	جهاركاه ....
والذي زانك حسناً	هزام
ورد الخدود أجناس	بياتي
الورد في الروض (غناء زكي مراد)	
الورد قابل جبيني (له لحن بياتي وآخر صبا)	
يا أسيل الخد سوالفك عقدك جميلة	عراق
يا اللي سبيت الغشايا	حجاز
يا اللي كويت الفؤاد بالصد والهجران	بياتي
يا باهي الجمال ارحم	هزام
يا بدر طالت أوجاعي	راست
يا بو الخدود الوردي	هزام
يا بو العيون الساحرة زاهي الجبين	حجاز
يا بو العيون الكحايل ويا ظريف الشمايل	هزام

مطلع الدور	اسم المقام
يا بو العيون النعسانة	بياتي شوري
يا بو عيلا سهران والناس نايمة	راست
يا ترى ايه الكذب لي لي قسمتي (غناء صالح عبد الحي)	
يا جميل واجبي عليك	جهاركاه
يا حبيب العين خيالها (غناء ليلى مطر)	حجاز كار كرد
يا حبيبي خيالك يجرح	حجاز كار
يا حلو بالتيه والأفعال	كردان
يا حلو قل لي صفا عندك (غناء صالح عبد الحي)	
يا حلو القوام يا ورد الحسن	بياتي
يا حلو يا اسكندراني	هزام
يا حلو يكفي دلال طال علينا المطال	حجاز كار
يا حلو يكفي دلال طال علينا المطال	هزام
يا حلوه خلي والشجيني	بياتي
يا حلوه يا حبيبي مالك نظير	حجاز
يا حمام الدوح هيجت الغرام	عراق
يا خفيف الذات يا أسمر	بياتي
يا رجالي اعذروني من حبيبي عذبوني	جهاركاه
يا ساقي كاس الهنا للناس	حجاز كار
يا سروري قد وفاني	بياتي
يا سيد عيوني يا اسمر	هزام
يا سيدي يا سيد القلب انظر يا سيدي للمتيم	بياتي
يا صاحب اللحظ الفتان	راست
يا طير علمني الملامة	بياتي
يا غرامي يا شجوني والعيون السود كتروني	راست
يا قلب اترك المحبة (غناء عبد الحي حلمي)	راست على مركز جهاركاه
يا قلب اصبر وقاسي	صبا
يا قلب افرح نلت المرام	بياتي
يا قلبي تعشق ليه (له اسطوانة)	مستعار
يا قلب حبك له العجائب (له لحن جهاركاه وآخر صبا)	
يا قلبي عليك يا قلبي	هزام
يا قلب كم مرة تقول لي (غناء يوسف المنيلاوي)	بياتي شوري
يا قمر نور عيني بيالي	
يا ليل حوش عني يا ليل (غناء أمين حسنين) طريقة طقطوقة	
يا ما أنت جميل حظك كفاك	حجاز كار
يا ما أنت حبي وحبة وفظ المحبة بلية (طريقة طقطوقة)	عراق
يا ما بقاسي واشكي لك	بياتي
يا ما دندن العود على الآلات وغنى	راست
يا مسلمين يا أهل الله (غناء عبد الحي حلمي)	هزام
يا مصر أقسمك قال عصام حبيبي إلى (غناء زكي مراد)	عشاق
يا من بسيف اللحظ جارحني	راست
يا من حوى عنده الأصول	عجم
يا من قتلني قد كفى	راست
يا من يرى نوم عاجل	بياتي نوا
يا منية الأرواح جمل بوصلك بي	نهاوند
يا مؤنس القلب دوا الولهان (غناء محمد أنور) طريقة طقطوقة	
يرجع عليّ ليبس لا اهني عليك	هزام
يلعل مراده الحب لي الانسان	بياتي
يهل قلبي يتشوف نوحي	هزام
يا ناس جماد الحبيب غالي عليه اصطبار	بياتي
يا ناس الهوى لو حكم (غناء زكي فهمي)	سوزناك
يا ناس الليل عليّ طال	هزام
يا ندمي ذبت شوقاً	حجاز
يا نسيم الوصل هب على الشفاه	عراق
يشبه لوامك غصن البان (غناء زكي مراد)	سيكاه
يهديك إلهي (غناء أمين حسنين)	نوأثر

التقاسيم

في الموسيقا: التقسيم، جمعها التقاسيم، ويُقال في المفرد أيضاً: تقسيمة.

التقاسيم: هي عبارة عن ألحان حرّة مرتجلة، تُعزف على أيّة آلة موسيقية عربية منفردة، ومن أي مقام مختار. ومن الآلات الموسيقية التي هي في أساس تكوينها تعطي أصواتاً مُستساغة تساعد في اظهار الجمال اللحني وتأثيره حسب الملموس عند العرب.

الناي بأنواعه، والعود والقانون والكمان والبزق، وهذه من أهم الآلات الصالحة لعزف التقاسيم. كما يمكن اجراء التقاسيم أيضاً على بعض الآلات الغربية ومنها: البيانو، الفيولونسيل، الكلارينيت، الفلوت، الأرغن... ولكن تبقى الآلات العربية هي الأفضل في هذا المضمار.

والتقسيمة الواحدة، هي لحن لجملة موسيقيّة على نحو ما من نواحي التفكير وترجمة الاحساس، يُراعى فيها شخصية المقام الموسيقي المُختار وأبعاده، وأن تكون لها بداية واضحة ومجال ونهاية ملحوظة.

والتقاسيم إذاً تتكوّن من عدة تقسيمات أو جمل لحنيّة موسيقية يفصل بعضها عن بعض فواصل زمنية قصيرة جداً، ويُراعى في فكرتها الانشائية العامّة حسن الارتباط وحسن الختام، وسيرد ايضاح ذلك فيما بعد.

والتقاسيم الجيّدة الناجحة، لها تأثير قوي ساحر وتُعتبر من أجمل وأرق وأفضل أنواع العزف الآلي في الموسيقا العربيّة ومن أكثرها طرباً وقرباً إلى النفوس السليمة الذوّاقة.

طريقة اجراء التقاسيم

لا يمكن وضع طريقة مُحددة لاجراء التقاسيم إذ أنّ ذلك يعود إلى المستوى الفنّي للعازف كما يعود إلى مستوى

المستمعين أيضاً. ويمكننا أن نذكر بعض الطرق العامّة للسير بها، ولا نعتبرها بمثابة قاعدة أساسيّة، إذ أنّ حريّة الاجراء والأسلوب هنا هي حرّية حقيقية بالمعنى الصحيح...

١ ــ يجب أن تكون التقاسيم من وحي الخاطر يرتجلها العازف كما يشاء، ويمكنه أن يعبّر بها عن مشاعره وانفعلاته التي يستمدها من أعماق شعوره النفسي ومن سعة علمه ومن الجوّ المحيط به في أثناء العزف. وبذلك يحصل تأثير جيّد ووقع حسن.

٢ ــ مراعاة سيطرة شخصية المقام الأساسي الذي تنتسب إليه تلك التقاسيم وتركيزها في ذهن المستمع. وهذه الملاحظة لها أهميتها الكبيرة، إذ أنّ الانتاج الموسيقي العربي كان قد أخذ بهذه الظاهرة منذ أمد بعيد، حيث أنّ لها تأثيراً خاصاً. وكانت نتائجها جميلة ورائعة وأخاذة، ولها علاقة بعلم النفس، ولم تأت هذه العادة بطريق المصادفة، بل أنّها تعود إلى تجارب ودراسات كثيرة سابقة.

ولكن الآن ومع الأسف الشديد لم تعد تُراعى هذه الناحية الهامة وذلك بسبب ضعف الثقافة الفنيّة عند البعض.. وبعد تثبيت شخصية المقام يجري الانتقال إلى مقامات أخرى قريبة من المقام الأساسي في جولات متعددة ومتنوعة. ثم يجري العمل على العودة إلى المقام الأساسي، ويمكن أن يكون ذلك على المراحل التالية:

١ ــ يُستحسن البدء بتقسيمة قصيرة وواضحة من حيث المقام المقصود وأبعاده الصوتيّة، يُراعى بها سهولة الفهم على المستمع كي يهيئ نفسه لما سيأتي بعدها.

٢ ــ ثم يجري العمل على عزف عدة تقاسيم قصيرة أيضاً. ومن المقام نفسه، الغاية منها تثبيت شخصيته بصورة راسخة، ولا يمكن تحديد مدة معيّنة لهذا الاجراء. إذ أنّ ذلك تابع إلى الجوّ أو الوضع القائم آنئذ ومدى ما يسمح به الوقت من متّسع أو ضيق. وهذا ما يُقال أيضاً حتى في التقاسيم الكاملة وبصورة عامّة.

يمكن أيضاً للموسيقي أن يختار جملاً موسيقيّة طويلة بدلاً من القصيرة، وهذا الأمر هو أكثر صعوبة على الموسيقي وعلى المستمع أيضاً، ولا شكّ في أنّ الموسيقي الموهوب والعالم يستطيع أن يؤدي ذلك بنجاح تام. والتقسيمة الطويلة الناجحة هي أفضل من زميلتها القصيرة من الناحية الفنيّة.

٣ ــ بعد ذلك يمكن للعازف أن ينتقل إلى مقامات أخرى قريبة من المقام المختار ويسير بها رويداً رويداً في ابتعاد عن المقام الأصلي، ويُستحسن أن تكون هذه الانتقالات عرضيّة غير أساسيّة وأن تجري بتصرف حسن.

٤ ــ بعد الجولات المتقدمة الذكر يمكن للموسيقي أن يعود بالتدريج أيضاً إلى المقام الأصلي، أو أنّه يفاجئ المستمعين برجوع غير منتظر، على أن تكون هذه المفاجأة مُدهشة وبليغة وفنيّة ومستحكمة وإلّا فإن الفشل في هذا ميسور جداً. ويمكن القول في أنّ دهشة المفاجأة السارّة تُستوعب وتُدرك بعد سماعها مباشرة دون انتظار، كما يُدرك فوراً السبب في وجودها بوقتها وبشكلها.

أمّا المفاجأة الفاشلة فهي التي لا تُدرك أبداً ويبقى المستمع في حيرة من أمره ومن أمر الموسيقا، ويحصل الضجر عوضاً عن الطرب.

٥ ــ هذا البند هام جداً لأنه يتعلق بالقفل أي بنهايات الجمل الموسيقيّة التي تتكوّن منها التقاسيم ، ويُقال له بالعاميّة (الخط) . والقفلة الناجحة تزيد في قوة جمال التقسيمة ، ولها تأثير كبير ملموس . وإن التقاسيم مهما كانت بليغة وجيّدة ، فإنها تفقد قيمتها الفنيّة تقريباً إن لم يكن القفل بها جيّداً أو رائعاً . وطريقة القفلات تختصّ بها الموسيقا العربيّة دون سواها ، وهي تُكسب اللحْن رونقاً وجمالاً وبهاءً وحياة . وكثيراً ما ينتظر المستمعون (القفلة) في التقسيمة لتتجدد حيويتهم ، حتى إذا ما وقعت انطلقت الألسن بعبارات الاعجاب والتقدير .

ولا يشك أحد مطلقاً في ما تفعله القفلات الرائعة من الوقع الحسن في نفوس المستمعين . ولا يمكن تحديد أنواع القفلات ، حيث أنها تتبع لذوق وطريقة كل عازف . منها مثلاً ، ما يتكوّن من صوت واحد قبل الاستقرار ، أو من صوتين ، أو أكثر حتى يبلغ ما ينوف عن ثمانية أصوات ، يؤديها العازف أحياناً ببطء أو بسرعة زائدة وبمهارة فائقة وجمال ملحوظ لكي يفوز بالنجاح المقصود . ويشمل ذلك أنواعاً كثيرة من الرشاقة والحليات المتعددة التي لا حصر لها . وإنّ الخيال الحالم والابداع والأفكار العالية لا يقيدها شيء سوى الذوق الأساسي الطبيعي والجمال والبراعة وشخصية العازف التي تظهر من الطريقة أو اللون أو المذهب الموسيقي الذي ينتمي إليه . ولا ننسى أن القواعد في جميع العلوم والفنون لم توضع إلّا لحفظ الجمال ، أو لصحة الشيء وسلامته . وإنّ هذه القواعد عرضة أحياناً إلى التبديل والتغيير ولا يجوز العبث بالقواعد دون ايجاد ما هو أفضل مما هي عليه .

وعلاوة عما ذُكر فإنّ التقاسيم تُعتبر بمثابة قياس أساسي كبير لاختبار صاحب العزف وتقويمه مما حصل عليه من علم وفن وصناعة وبلاغة واتقان ومهارة وقوة وعمق وسعة خيال وموهبة .

وطريقة اظهار الأحاسيس الانسانية المتنوّعة والتعبير عنها بترجمة لحنيّة أخّاذة ورسم الصورة الحقيقيّة لها ، وبيان درجة الاجادة في حسن الانتقال وتبويبه فيما بين الجمل أوالفقرات الموسيقيّة ، وفي تغيير المقامات من حيث الدخول والخروج والانتقال بها من واحد لآخر مع حسن التخلّص دائماً فيما بينها . وبيان درجة براعته في الابتكار ، وما هو مقدار ثقافته السمعيّة في الوقوف على الألحان العديدة بأنواعها الكثيرة ، ومدى تمكنه من الآلة التي يعزف عليها . وكبر المساحة الصوتيّة التي يستخدمها ، وثمّ الصعود إلى الطبقات الصوتيّة الحادّة والانتقال منها إلى الهبوط المفاجئ إلى استقرار المقام ، وهذا مما يحرّك الشعور غالباً نحو التأثير الحسن ، والنظر إلى طريقة العزف وما هي عليه من اظهار قوة الصوت أو ضعفه حسب لزومه ، والانتقال بالعزف بين الهدوء والثورة ، والعاطفة والحنين ، والرضى والغضب ، والرفض والقبول ، والحبّ والخيال ، وغير ذلك من المشاعر النفسيّة الانسانيّة .

هذا بالاضافة إلى المزايا السامية التي يتحلى بها شخصياً والتي يمكن سكبها في طريقة التقسيم ، وأن لا يكتفي باظهار ما عنده من امكانات فقط ، بل يجب أن يعطي الآلة ما تستحقّه هي أيضاً .

وماتقدم هو من بعض الأمور التي تُظهر ما قد بلغه العازف من الجوانب الفنيّة المتعددة والتي لها حسن التأثير القوي على المستمع المتفهّم .

الحالات التي تواجه التقاسيم

للتقاسيم حالات متعددة ومتنوعة وهي تتبع الظرف الذي تؤدى به ، ومنها :

١ ــ التقاسيم الكاملة : ونقصد من ذلك التقاسيم التي تُهيّأ للسماع من قبل الموسيقي البارع الذي تكون النفوس حينئذ مستعدة إلى سماعه وحده فترة طويلة من الزمن يأخذ بها العازف بمجاله كما يشاء على أن يكون المستمعون من الذواقين الذين يستوعبون ويفهمون الأعمال الفنيّة الراقية ، وفي هذه الحالة تكون التقاسيم على أحسن وأكمل وجه .

٢ ــ التقاسيم كمقدمة للغناء : يختلف أسلوب التقاسيم هنا عمّا ذكرناه أعلاه حينما تكون بمثابة تقديم أو تهيئة لنوع خاص من صيغ الغناء العربي المتعددة ومنها الغناء بلفظة (يا ليل) وأيضاً الموّال والقصيدة وغيرها .

في هذه الحالة تكون التقاسيم قصيرة المدّة وأسلوبها يسعى لتثبيت شخصية المقام المنتسبة إليه ومن ثمّ تمهد لاستقبال ما سيجري من الغناء وتهيئة نفوس المستمعين إليه .

وعلاوة على عزف التقاسيم كمقدّمة للدخول بلفظة (يا ليل) أو في غناء الموّال ، يمكن لها أيضاً أن تصاحب هذا الغناء وتترجمه إلى أصوات موسيقيّة مجرّدة ، أي أنها تعيد جمله وعباراته مقلّدة إياه في حركاته ومدّاته ونبراته ونغماته ، كما يمكن أداء تقاسيم قصيرة مستقلّة خلال هذا الغناء أيضاً . وإنّ الغناء بكلمات (يا ليل يا عين) يشبه إلى حدٍ ما التقاسيم التي تُعزف على الآلة الموسيقيّة ، وكثيراً ما يُقال : تقسيم ليالي ، وأنّ وجه الشبه بين الصيغتين المذكورتين هو الارتجال وطريقة السير في اللحن وما يرمي إليه من التأثير المقصود أو التطريب ، وأيضاً من جهة مراعاة نبرات الأصوات وامتدادها أو قصرها ، والابداع في القفلات أي في نهايات الجمل اللحنيّة .

والغناء بألفاظ (يا ليل يا عين) يكون عادة بعد عزف (البشرف) وغناء التواشيح وبعد عزف التقاسيم . كما يمكن لها أيضاً أن تُغنّى في موضع آخر من أقسام الفاصل الموسيقي والغنائي .

٣ ــ يمكن عزف التقاسيم أيضاً قبيل عزف صيغ البشرف أو السماعي ، وفي هذه الحالة تكون هذه التقاسيم مختصرة وقصيرة ومقيّدة تماماً بشخصيّة المقام ، وبما يتفق مع ما يُقدّم من البرنامج الموسيقي وأشكاله .

وقد يلجأ بعض الموسيقيين إلى اجراء تقاسيم من قبل كل فرد منهم خلال عزف مقطوعة السماعي ، بطريقة التناوب فيما بينهم وذلك بعد عزف تسليم كل خانة من خانات السماعي ، ما عدا الخانة الرابعة ، ومن رأيي أنّه لا يجوز أداء هذه التقاسيم في هذا المجال لأنها تقطع تسلسل ألحان تلك المقطوعة الموسيقيّة وتشوهها ، ومن جهة ثانية فإن هذه التقاسيم لا تكون مستوفاة للمواصفات اللازمة وشروطها ، ومن الأفضل الاقلاع عن هذه العادة والاستعاضة عنها إذا لزم الأمر بصيغة بشرف القره بتاق التي يمكن لها أن تحتوي على بعض التقاسيم الخاصة الموضوعة بطريقة مدروسة ومناسبة لهذا المجال ، أو النسج الارتجالي على منوالها .

٤ ــ التقاسيم ضمن الحفلة الموسيقيّة : في الحفلات الموسيقية عامّة وفي الوصلات الموسيقيّة المشتملة على عدة صيغ من قوالب العزف والغناء يمكن أن يتخلل تلك الحفلات عزف تقاسيم من قبل عدة عازفين وعلى آلات موسيقيّة متنوعة وفي أوقات مختلفة ضمن الحفلة المذكورة . وهذه التقاسيم تكون عادة قصيرة ومختصرة وتابعة للمقامات الواردة في أثناء الغناء ، ويُفضّل منها كما يُقال : ما قلّ ودلّ . لأن التقاسيم هنا لا تُعتبر رئيسية إنّما تساهم مساهمة بسيطة فقط .

٥ ــ التقاسيم في المحاورة الموسيقيّة (التحميلة) تؤدى التقاسيم أيضاً بصورة أساسيّة وباختصار كبير في مجال ما نسمّيه صيغة (التحميلة) أي المحاورة الموسيقيّة فيما بين الآلات . وهذه الصيغة لها لحن أساسي قصير تعزفه جميع الآلات ، ثم

تنفرد آلة واحدة بعزف تقسيمة قصيرة وواضحة تكون بمثابة سؤال، وترد عليها باقي الآلات، ثم يحصل تناوب فيما بين هذه الآلات، وتكون التقاسيم في هذا المجال قصيرة ومتعددة المقامات ومقيّدة بالايقاع. وتُختتم (التحميلة) من قبل جميع العازفين. بهذه الطريقة تدخل في بعض البشارف التي هي من نوع (القره بتاق) المُستعملة عند الأتراك.

٦ ـ التقاسيم الضعيفة التقليديّة: لقد درج أكثر الموسيقيين على عزف تقاسيم تقليديّة معروفة وقديمة، وكما يُقال: أكل الدهر عليها وشرب، لا تجديد فيها ولا ابتكار مجرّدة عن الروح الموسيقيّة، ولا الهام فيها، ووضعها مألوف عند المستمعين، ونجد أن هذه التقاسيم بذاتها تُعزف من قبل كلّ واحد من العازفين، إن كان ذلك على آلة القانون أو العود أو الكمان أو البزق، الخ.. وتكاد تكون هذه التقاسيم كأنّها قطعة موسيقيّة معروفة عند الجميع كالبشرف والسماعي، وهذا دليل الفقر والعجز الفنّي والعلمي عند هؤلاء الموسيقيين. هذا مع العلم أن من شروط التقاسيم أن تكون مُرتجلة، أي أن تكون بنت ساعتها. وهذا هو الغرض منها كما هو أساسها الحقيقي، والذي لا يستطيع اجراء ذلك يمكنه أن يؤدي ما يعرفه منها مع محاولة الارتجال في كل مرة يعزف بها على قدر امكاناته وبشكل يختلف ولو قليلاً عن المرّة الماضيّة. هذا بالنسبة للموسيقي العادي، أمّا من جهة الموسيقي الماهر فإنه يستطيع التجديد دائماً على قدر استطاعته.

٧ ـ أنواع أخرى من التقاسيم: ومن التقاسيم نوع يُقصد به التملّق أو استجداء الأكفّ، ومنها أيضاً التافه والرخيص الذي يمسّ بقيمة الفن عموماً. وبقيمة العازف المعنويّة والأدبيّة والفنيّة.

ومنها ما يُقصد به من (استعراض العضلات في العزف) أي العمل على إتيان بعض الاجراءات في العزف بحركات بهلوانية، يُراد من ذلك، خداع الناس البسطاء في الفن والسيطرة عليهم، ومن ذلك مثال ما يُعزف على العود وعلى وتر واحد مطلق، باستمرار أي دون وضع الأصابع عليه، وفي الوقت نفسه تُعزف أصوات أخرى مختلفة ومرافقة للوتر المطلق، وينتج عن ذلك سماع صوتين في آن واحد، فيُخال للمستمع البسيط أن ذلك من الاعجاز بمكان كبير. مع أنّ هذا الأمر في الواقع هو بغاية السهولة.

٨ ـ التقاسيم في الوقت الحاضر وأسباب قلّتها: في الوقت الحاضر قلّ عزف التقاسيم لأسباب متعددة، أهمها تغيير البرنامج الذي كان تتقيد به الوصلة الغنائية، وإن أُجريت التقاسيم الآن فإنها تكون في حدود ضيّقة لا تروي الغليل.

ومن الأسباب أيضاً ما يعود إلى أنانية أكثر المغنين والمغنيات الذين لا يريدون أن تؤدى التقاسيم في حفلاتهم، وذلك خوفاً من أن تتفوق هذه التقاسيم على غنائهم. لذلك لا يسمحون باجرائها وكأنّهم يأخذون الحذر والحيطة من المستمعين الذين قد تأسرهم التقاسيم الجيدة فتطغى على الغناء وتهمله، وهذه ملاحظة واقعيّة.

وسبب آخر هو أن الموسيقيين أنفسهم قد أهملوا التقاسيم ولم يعودوا يفكرون بها، ومع مرور الزمن استولى عليهم العجز في ذلك دون أن يشعروا، وليس بامكانهم الآن اعطاء تقاسيم ناجحة بسبب هذا الاهمال. وإن التقاسيم معروفة ومنتشرة في الوطن العربي وفي تركيّا وايران.

وأمّا عند الأمم الغربيّة أو في القارّة الأميركيّة فلا وجود لها.

أنواع التقاسيم

التقاسيم على نوعين، الأول منها وهو الأكثر انتشاراً يؤدى دون ايقاع أو ميزان، ويطلقون عليه : التقاسيم السائبة، والنوع الثاني هو التقاسيم الموزونة أي التي تتقيد بالايقاع الموسيقي، وقد توزن على ايقاعات صغيرة كوزن الوحدة السائرة بنوعيها الصغير والكبير، أي مما تكون أرقام الدليل الايقاعي فيها (٢/٤) (٤/٤) أو (٨/٨) والأخيران يُقال لهما بالاصطلاح الموسيقي ايقاع (البمب) في مجال عزف التقاسيم الموزونة ويُقال أن أساس هذه الطريقة مأخوذ قديماً عن مدينة حلب في سورية.

وقد توزن التقاسيم أيضاً على ايقاعات أخرى منها مثلاً : الأقصاق وترقيم دليله (٩/٨) والسماعي الثقيل (١٠/٨) واليوروك (٦/٨) والدارج (٣/٤).

وتؤدى ضربات أزمنة الايقاعات على الآلات الايقاعية العربيّة المعروفة وأشهرها : الدُف، والدربكّة، والنقارات، وغيرها.

وعند وجود آلات موسيقيّة ثانية كالعود والقانون والكمان والبزق مثلاً، يمكن لهذه الآلات أو لبعضها أن تؤدي أزمنة الايقاع بأصوات لحنيّة مُبسّطة مع اظهار شخصيته وطابعه وذلك بالاضافة إلى الآلات الايقاعية التي مرّ ذكرها.

أمّا في التقاسيم (السائبة) أي التي لا تتقيّد بالايقاع يمكن أيضاً لاحدى الآلات الموسيقيّة غير الايقاعيّة أن ترافق هذه التقاسيم بأداء صوت واحد فقط وباستمرار حتى النهاية، وهو صوت أساس المقام الذي تجري عليه التقاسيم. وهذه طريقة جيّدة، إذ أنّها تكون بمثابة تنبيه أو تذكير إلى سيطرة المقام الأساسي، هذه السيطرة الجميلة التي يمتاز بها طابع الانتاج الموسيقي العربي عن غيره من الانتاج عند الغربيين.

ويرى بعض الموسيقيين أن التقاسيم السائبة الحرّة هي أفضل من التقاسيم المرتبطة بايقاع. لأنها تكون أكثر انطلاقاً وحرّية بالنسبة للعازف وللمستمع. ومن الأفضل استعمال الطريقتين ولا يوجد شيء عن عبث.

تقاسيم ملء الفراغ

يحدث أحياناً أن تؤدى تقسيمة أو أكثر من آلة موسيقية واحدة أو من أخرى مختلفة. وذلك في نهاية القطعة الغنائية أو الموسيقيّة المسجّلة على الاسطوانة وتكون هذه التقاسيم بمثابة ملء فراغ لا أكثر من ذلك، أي أنّها ليست أساسيّة وتكون طبعاً من المقام الملحّنة عليه تلك القطعة. ومدة هذه التقسيمة أو (التقاسيم) تابعه لمساحة ما يمكن أن تتركه تلك القطعة المذكورة من الفراغ.

وتكون هذه التقاسيم عادة مبسّطة ولا يستطيع العازف أن يتفنّن بها بسبب ضيق المجال. وقد تكون من أحد النوعين. أي تقاسيم سائبة أو ايقاعيّة.

المقارنة بين التقاسيم العربيّة والكادنزا الغربيّة

كتب أحد المؤلّفين عن تعريف التقاسيم وذكر أنّها تشبه في واقعها (الكادنزا الغربيّة) ولكن هذا التشبيه لا ينطبق مطلقاً على الاثنين والفرق كبير جداً بينهما :

١ ـــ لنبدأ بتعريف الكادنزا لأن لها عدة معانٍ. هذه الكلمة هي ايطالية الأصل. ومعناها اللفظي : سكون أو راحة،

أو قفلة. وهي أحياناً تدل فعلاً على السكوت القصير الذي يتلو عرض ألحان المقطوعة الموسيقيّة أو التمهيد للختام أو ختام المقطوعة

وبتعريف آخر: هي أصوات كثيرة متتابعة، بدرجات متصلة أو منفصلة، تدوّن على هيئة صغيرة، وهذه الأصوات يجب أن يسبقها دائماً صوت أساسي يكون فوقه العلامة الاصطلاحية لإطالة الزمن ( ) مع العلم أن مدة هذه الأصوات ليست مقيّدة بأية مدة زمنيّة، وتؤدى عادة طبقاً لإرادة العازف، على أن يتماشى ذلك مع طابع تلك المقطوعة الموسيقيّة التي يعزفها. وتكون هذه الأصوات المذكورة خارجة عن أزمنة المقياس الموسيقي.

والكادنزا: أُستخدمت أيضاً في أوّل الأمر كجزء استعراضي ارتجالي يُظهر به المغني براعته قبل نهاية الأغنية، ثم انتقلت بعد ذلك إلى موسيقا الآلات.

٢ ــ أمّا الكادنزا التي نقصدها في بحثنا هنا فهي عبارة عن مقطع موسيقي حرّ تعزفه الآلة المفردة في صيغة (الكونسرتو) الغربيّة دون أن يصاحبها فيه باقي أفراد الفرقة الموسيقيّة (الأوركسترا)، والغاية من ذلك اظهار مهارة العازف أو الانتقال إلى لحن جديد. وهذه الكادنزا على نوعين:

أ ــ كادنزا يكتبها المؤلف ذاته ويلتزم العازف بأدائها كما هي، وقد ورد ذلك في مؤلفات شومان (١٨١٠ ــ ١٨٥٦) وتشايكوفسكي (١٨٤٠ ــ ١٨٩٣) ورحمانينوف (١٨٧٣ ــ ١٩٤٣).

ب ــ كادنزا حرّة لا تُكتب بل يُترك للعازف مطلق الحريّة في عزف (الكادنزا) التي تروقه حسب خياله وتظهر فيها مهارته. وقد ورد ذلك في مؤلفات: موتسارت (موزار) (١٧٥٦ ــ ١٧٩١) وبعض مؤلفات بيتهوفن (١٧٧٠ ــ ١٨٢٧).

وفي القرنين ١٨ و١٩ وخاصة في مؤلفات موتسارت وبيتهوفن، كانت الكادنزا تحتل جانباً هاماً في صيغة الكونسرتو بخلاف ما هو مُلاحظ في المؤلفات التي كُتبت قبل هذا التاريخ.

وبعد ذلك، ومما تقدّم، نسأل! أين وجه الشبه بين التقاسيم العربية التي أتينا على تعريفها. والسيدة (كادنزا)...

وإذا كان المعرّف الذي أتينا على ذكره بقصد في هذا الموضوع ناحية الارتجال. فهذه، لا قيمة لها مطلقاً في هذا المجال، وذلك بالنظر للفرق الكبير بين الجهتين وظهوره الواضح بعد المقارنة بينهما، إذ أنّ لكل واحدة منهما وضعاً خاصاً يختلف تماماً عن الأخرى، كما تختلف المناسبة أو الحاجة التي دعت إلى ايجاد كل واحدة منها.

الناحية التاريخيّة

لم تذكر الكتب القديمة بداية عهد التقاسيم، وكتاب الأغاني من تأليف أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني أو الأصبهاني (٨٩٧ ــ ٩٦٧) لم يُذكر فيه بالشكل الواضح ما نعنيه الآن (بالتقاسيم).

ولكن يمكننا الاستناد إلى بعض النواحي التاريخيّة في هذا المضمار، ومنها نستطيع أن نثبت أنّ التقاسيم أو ما يماثلها كانت معروفة في العهود القديمة وذلك بالنظر لما يلي:

١ ــ إنّ من صِيَغ الألحان القديمة عند العرب ما يُسمى (النوبة) وهي عبارة عن مجموعة ألحان أو وحدات من الغناء، وموسيقى الآلية. يكون أداؤها من قبل أعضاء الجوقة افرادياً وجماعياً

وإنّ هذه الألحان قد حملت اسم (النوبة) بسبب التناوب الغنائي والعزف الموسيقي الذي يجري بين أفراد الجوقة في أوقات مختلفة وفق تنظيم محدد ومعروف ومن مقام معيّن أيضاً مع تنوع في الايقاعات الموسيقيّة وكذلك الأمر أيضاً في قوالب الأشعار.

وقد نسب الدكتور محمود أحمد الحفني (١٨٩٦ ــ ١٩٧٣) أن النوبة من أصل أندلسي، وقال: «النوبة ابتكار أندلسي، ابتكره ابن باجه محمد بن الصائغ الذي ولد في نهاية القرن الحادي عشر وتوفي عام ١١٣٨ وابن غطوس (ــ) وورثته عن الأندلس بلاد المغرب، ويعمّ الآن المملكة المغربية والجزائر وتونس وليبيا. وكان التلقين الشفوي هو الوسيلة الوحيدة المتوافرة عند الموسيقيين في هذه البلاد، لذلك فَقَدَ كثير من النوبات بعض أجزائه، بل أنّ عدداً من النوبات الكاملة قد اندثر تماماً في غير بلد من تلك البلاد. وقد عنيت هذه الأقطار جميعها في السنوات الأخيرة، بتعضيد من جامعة الدول العربيّة، بعقد ندوات وملتقيات ومؤتمرات فيما بينها لحصر هذه النوبات وضبطها وتسجيلها بالأشرطة والنوته، وقد تمّ انجاز الجزء الأكبر من هذا العمل، على أساس صحيح من العلم والفن».

وقد ذكر في بحثه عن الموسيقا في الأندلس، ما يلي:

«.. لم يكن افتتان العرب في الأندلس مقصوراً في الموسيقا على آلاتها، بل افتنّوا في التأليف الموسيقي وأنواعه، وسايروا فيه ارتقاءهم في مدارج المدنيّة. فأوجدوا الجديد فيها. من ذلك (النوبة) وهي أهم أنواع الموسيقا في الأندلس. كانت تؤلف أولاً من أربع قطع، لكل منها اسم خاص ثم صارت فيما بعد خمساً، كذلك ابتدعوا الزجل والموشحات، وانتقلت هذه الأنواع إلى بلاد البربر وإلى مصر فبلاد العرب، وأخذ الأبناء يتناقلونها عن الآباء».

وفي مجال آخر يقول الدكتور الحفني، بما معناه: «إنّ أهل بلاد شمال افريقيا قد ورثوا فنون عرب الأندلس وإننا لنراها حتى اليوم محتفظة بالكثير من هذا الفن الأندلسي كالايقاعات المختلفة، والنوبات الكثيرة التي لا تزال متوافرة لدى أهلها يحتفظون بها تراثاً نفيساً يتوارثه الأبناء عن الآباء، ويتناقله الخلف عن السلف مما لا وجود له البتّة في سائر البلاد العربيّة الأخرى».

ولكن العالم الموسيقي كمال الدين أبو الفضائل عبد القادر بن غيبي الحافظ المراغي (١٣٥٤ ــ ١٤٣٥) كان قد ذكر أنّ النوبة ذات أصل قديم وكانت تحتوي في عهده على أربعة مقاطع كما يقول: القَوْل والغَزَل والتَّرانة والفرو داشت وقد أدخل عليها (ابن غيبي) مقطعاً خامساً سمّاه (المستزاد) وذلك في عام ١٣٧٩ حينما كان في بلاط السلطان حسين الجلائري وأخيه أحمد(*)

---

* ــ إن حسين الجلائري وأخاه أحمد، هما من أبناء الشيخ أويس الذي حكم في العراق خلال (١٣٥٨ ــ ١٣٧٤) وهو ابن الشيخ حسن بُزرك الجلائري مؤسس الحكم (الجلائري) في العراق، بعد استقلاله بالحكم وقد توفّي عام ١٣٥٦ وهو من سلالة مغوليّة حكمت العراق من عام ١٣٣٩ إلى عام ١٤١١

وكان (ابن غيبي) قد أدرك العهد الجلائري ومن أتى من بعدهم من سلالة قَرَه قويونلو، وهذه اللفظة معناه الخروف الأسود. وهي سلالة تركمانية حكمت في آسيا خلال (١٣٧٥ ــ ١٤٦٨) امتد نفوذها في عهد أويس الجلائري الذي مرّ ذكره بعده، وإلى الموصل وسنجار والعراق العربي وبعض مدن العراق العجمي آنذاك واذربيجان.

←

وقد ذكر بعض المؤرّخين أن ترتيب مقطوعات الغناء والعزف الموسيقي فيما يُسمى اصطلاحاً بـ(النوبة) هو من أصل عربي مشرقي قديم، خلافاً لما ذُكر عن هذه الطريقة من أنها ابداع موسيقيي عرب الأندلس. واتماماً للفائدة أذكر أيضاً ما جاء بهذا الشأن من آراء بعض الموسيقيين.

يقول المستشرق الفرنسي وخادم الموسيقا العربية، البارون رودولف ديرلانجر : Le Baron Rodolphe d' Erlanger المتوفّى في تونس عام ١٩٣٢ في تقرير له، ما يلي:

«إذا كان موسيقيو مصر ودمشق حلب يحتفظون بذكرى الموسيقا العربيّة الاسبانية المُمثلة في الموشحات. فإنّ موسيقيّ المغرب يقرّون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركّبة من النوبة وملحقاتها، والتي تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها، لذلك رأينا سكان فاس وتلمسان والجزائر وتونس يحرصون على هذه الموسيقا ويعتبرونها بحقّ من أروع وأنقى أنواع الموسيقا. وحينما غزا العرب الأوائل بلاد اسبانيا دخل معهم هذا الفن، وازدهر بعد ذلك في قرطبة واشبيلية وغرناطة ازدهاراً خاصاً في الحفلات الشائعة التي نُقلت إلينا أخبارها. حين كان الملوك يتنافسون فيما بينهم وحيث كانت الفنون قد عمّت البلاد فاكتسب الفن رونقاً باهراً ومظهراً جميلاً جعل عرب المغرب والمشرق يتعشقونه. ولما انتهى إلى افريقيا مع الأندلسيين لم يأخذ بسنة التجدد في مدى أربعة أجيال وظلّ على حالته الراهنة بالرغم من جميع المحاولات.».

ويقول المستشرق الانكليزي هنري جورج فارمر H.G.Farmer (١٨٨٢ ــ ١٩٦٥) ما يلي:

«ذكر المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين المتوفّى عام ٩٥٧ أنّ للخليفة المعتمد على الله بن المتوكل (٨٤٣ ــ ٨٩٢) الذي حكم منذ عام (٨٧٠) مجالسات ومذاكرات ومجالس قد دوّنت في أنواع من الأدب، منها: هيئة السماع، وأقسامه، وأنواعه، وأصول الغناء، ومباديه في العرب وغيرها من الأمم. وأخبار الأعلام من مشهوري المغنين المتقدمين والمحدثين».

ويتابع (فارمر) كلامه قائلاً: «ونستطيع من كتاب الأغاني تأليف أبي الفرج الأصفهاني علي بن الحسين (٨٩٧ ــ ٩٦٧) أن نلمح نوع الغناء الشائع. فليس لدينا القطعة الخفيفة، التي مازالت تلائم ميول العصر فحسب، بل لدينا أيضاً مقطوعات أكثر رصانة من القصائد. ويبدو أن الحفلة الموسيقيّة المُسماة بالنّوْبَة عُرفت في هذه الفترة تقريباً. ونقرأ في عدة مواضع من كتاب الأغاني عن جماعات من الموسيقيين تسمى النوبات. ومن المحتمل أنّ هذا الاسم مشتقّ من أنّ هؤلاء الموسيقيين كانوا يؤدون حفلاتهم في نوبات معيّنة من اليوم، أو أنّهم كانوا يتناوبون في العزف. ولكن الكلمة تحوّلت على مجرى الزمن وأُطلقت على العزف بدلاً من العازفين، وسُمي العزف الدوري من فرقة الخليفة العسكريّة في أوقات الصلوات الخمس بالنوبة.».

ويتابع (فارمر) حديثه قائلاً: «ويبدو أنّ أهمّ طبقة من التأليف هي النوبة، والجمع: نوبات، ولدينا اشارات إليها من القرن التاسع، وإن كنّا لا نعرف شيئاً عن خصائصها، ويبدو أنّها كانت بمجموعة Suite، أعني عدداً من القطع المعزوفة في نوبات، ومن ثم جاء هذ اللفظ، وهي موسيقا مجالس Chamber music، ويجب ألا يُخلط بينها وبين الطبلخانة أو الفرقة

→ فقضى شاه رُخ ميرزا (١٣٧٧ ــ ١٤٤٧) وابنه حسن علي، على ممتلكاتهم هذه، وشاه رُخ من المغول وهو ابن تيمورلنك (ع ١٣٣٦ ــ ١٤٠٥)، وقد بسط نفوذه منذ عام ١٤٠٥ ــ ١٤٤٧ بعد موت أبيه، على خراسان وآسيا الصغرى، وحاصر حلب. والتيموريون ينتسبون إلى تيمورلنك (تيمور الأعرج).

العسكريّة، ونقرأ في ألف ليلة وليلة عن عزف نوبة كاملة، أو جزء من نوبة (الدارج). ولكننا لسنا على يقين من تاريخ هذه الأخبار. ولم نصل إلى حقائق موثوقة عن النوبة إلّا في عهد عبد القادر بن غيبي»[٦]

ويظهر أن عرب الأندلس كانوا قد اهتمّوا بترتيب ألحان النوبة، ولذلك يتابع فارمر حديثه قائلاً:

«ولقيت النوبة في الأندلس عناية خاصة، إذ كان المؤلف يستعمل كل نغمة من هنا جاءت التسمية الخاطئة: (النوبات الأربع والعشرون). ويقول الكتاب المحدثون إن للنوبة الأندلسيّة خمس قطع واضحة بغض النظر عن (الدائرة) أو الفاصل الغنائي، و(المستخبر) أو الفاصل الآلي و(التوشيه) أو المقدّمة الموسيقيّة. وهذه القطع الخمس، التي يسبق كلاً منها مقدّمة (كرسي) تُسمى حسب ترتيبها: المصَدّر، والبَطيْح، والدَّرج، والانصراف، والخلاص أو المَخْلَصْ، وكانت النوبة النوع التقليدي (الكلاسيكي) في الموسيقا الاندلسيّة».

وجاء في الهامش: «إنّ شواهد نوبة مقام السيكاه ونوبة مقام الجهاركاه المذكورة في الكتاب الأوّل لا يمكن أن ترجع إلى ما قبل القرن السادس عشر، وهي ليست أندلسيّة.».

هذا وقد أُضيف إلى النوبة أجزاء أخرى في الأندلس لا مجال لذكرها الآن.

وفي كتاب العقد الفريد لابن عبد ربّه (٨٦٠ ــ ٩٤٠) وكتاب نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تأليف أحمد بن محمد أبو العباس التلمساني المقّري (ــ ١٦٣١) ما يؤكد أوصافاً لنوبات قديمة مختلفة

وقد نقل الموسيقي الكبير (زرياب) واسمه أبو الحسن علي بن نافع (٧٧٧ ــ ٨٥٢) ألحان النوبة إلى الأندلس وأضاف إليها.

وإن صحّ ذلك، تكون النوبة قد عُرفت في عهد هارون الرشيد الذي حكم من عام (٧٨٦ ــ ٨٠٩) أو في العهود التي سبقته.

وتُعرف النوبة الآن بأنها لون من الغناء ينتمي إلى التراث الغنائي الأندلسي ويُمارس في كل بلدان المغرب وهي تتكوّن من مجموعة من القوالب الغنائيّة والآليّة مع ارتباطها غالباً بايقاعات متعددة ومتنوعة، وتتوالى أجزاؤها بترتيب معّين، وهذا الاجراء يختلف الآن من بلد إلى آخر من بلدان المغرب.

ويتخلل أقسام الغناء عزف آلي يُسمى (التوشية) وهي عبارة عن مقدمة موسيقيّة تسبق أقسام الغناء وأكثر عباراتها مأخوذ من سائر مقطوعات النوبة، وقد امتزجت هذه الجمل والعبارات بعضها ببعض حتى تكوّن منها لحن منفرد بضبطه ايقاع يساوي كل طقم من طقومه أربعة من ايقاع الواحدة الصغيرة ($\frac{4}{8}$) وقد ورد تعريف التوشية وجمعها تواشي، بأنها تزيين للّحن كما يدلّ معناها اللغوي.

والأمر الثاني، الذي يمكننا أن نقرر منه أنّ التقاسيم قديمة العهد، هو أنّه من الطبيعي أنّ الغناء، لا يكون دون مقدّمة من العزف الآلي كتمهيد له، وهذا أمر بدهيّ، إن كان ذلك عن طريقة التقسيم أو عن طرق ثانية، كما كان يرد، ولا يزال في صيغ النوبات.

---

٦ ــ ورد ذلك بالتفصيل في مكان آخر من هذا البحث.

وكانت العهود القديمة تولي الأهمّية الأولى للغناء، أكثر مما توليه للموسيقا الآليّة، لذلك لم تُذكر كلمة (تقسيم) في الكتب القديمة.

هذا مع العلم بأن البداية في الغناء غالباً ما تكون مسبوقة بالعزف الموسيقي كما ذكرنا.

ويجوز القول إنّ (كلمة تقاسيم) بمدلولها الحالي قد عُرفت وانتشرت في العهود الأخيرة من عصر المماليك، وعصر بداية الغناء بلفظتي (يا ليل يا عين)، وسيأتي تعريفهما في أجزاء قادمة.

البشرف

البشرف هو عبارة عن صيغة، أو نوع من التأليف الموسيقي غير الغنائي، يُعزف دون أن يصاحبه الغناء. وهو مُستعمل عند شعوب بعض الأقطار العربيّة وعند الأتراك والفرس.

يُلّحن البشرف من مقام وايقاع معينين، ويمكن عزفه على آلة موسيقية واحدة، أي افرادياً أو على عدة آلات موسيقية متنوعة عربيّة، أو معرّبة، أي من فرقة موسيقية كاملة، والتي تُدعى أحياناً (التخت) وهي لفظة معروفة بهذا المدلول.

أصل الكلمة

ورد في المعجم الذهبي، فارسي ــ عربي، تأليف الدكتور محمد التونجي (من دمشق) واسم المعجم بالفارسي (فرهنك طلائي). إن لفظة (بشْرَوْ) هي اسم فاعل، وتعني: طليعة، مقدم، دليل، ولفظة بيش رُو: تعني: مساوٍ، مقابل. ولفظة بيشْرَوِي: تعني: رُقيّ.

وقد ذكر أحد الكتاب، أن هذه الكلمة هي لفظ واحد مفرد غير مركّب. وتعني: مقدّمة أو دليل أو مطلع.

وهناك مصادر عربيّة كثيرة تذكر أن هذا اللفظ الفارسي مركّب من لفظتين:

١ ــ بيش، ومعناها: أمام.

٢ ــ رو، ومعناها: ذهاب.

وبتركيب اللفظتين تصبح الكلمة (بيشرو) ومعناها الذهاب أمام أو الذهاب إلى الأمام أو (المذهب الأمامي)، والاختلاف بين الجهتين هو فقط من حيث اعتبارها لفظاً مفرداً أو مركباً. ولكن الجميع يتفقون على أن كلمة بشرف مأخوذة في الأصل من لفظة (بشرو) الفارسيّة.

وورد في معجم الموسيقا العربيّة تأليف الدكتور حسين علي محفوظ، أنّه من المحتمل أنْ يكون أصل هذه اللفظة هو (بيش راه لا (بيشرو). أي: اللحن المقدّم.

وقد أخذ الأتراك تلك اللفظة من الفرس، وكانوا يلفظونها على أشكال ثلاثة هي: بيشرو، وبشراو، وبيشروي.

ثم صقل العرب هذه الكلمة ورتّبوها بلفظة (بشرف) وهي أرقّ تكويناً من الألفاظ السابقة.

ويذكر البعض بأن لفظة بشرف، قد تكون مشتقة من البشارة، في اللغة العربية، وهذا بعيد الاحتمال.

والعرب المحدثون الآن يُطلقون على البشرف اسم (المطلع) أو اللّحن المقدّم. أي الهواء (المقام) الابتدائي الذي يصدّر به أول الفصل الموسيقي الآلي والغنائي. والأتراك أيضاً يعنون الأمر ذاته في هذا المجال.

هذا مع العلم بأن لفظة (مطلع) ليست منتشرة أو معروفة بشكل عام، ولا تزال كلمة بشرف هي الرائجة في هذا المضمار.

ويُستنتج أن هذه الصيغة اللحنيّة قد اكتسبت اسم (بيشرو) لأنها كانت تُعزف دائماً عند ابتداء الحفلة أو السهرة الموسيقيّة، وبها يُفتتح العمل الموسيقي.

وعلاوة عن تأثيرها الخاص بما تتضمنه من الألحان، فهي أيضاً ترمي إلى سيطرة المقام الذي سيجري العزف والغناء فيه في تلك الحفلة، سواء أكان العزف من نوع (التقسيم)[٧] الافرادي على الآلة الموسيقية أو غير ذلك من الصيغ الموسيقيّة الآلية أو الغنائية.

وإن الأتراك الذين برعوا في هذا النوع من التأليف منذ الأجيال الماضية كانوا قد أطلقوا عليه اسم (بيشرو) وهو اللفظة الفارسيّة الأساسيّة قبل أن يطرأ عليها التحريف، لأنهم يقصدون بذلك: العمل أو الهواء الابتدائي (أي المقام الموسيقي) الذي يصدّر به أوّل الفصل أو بعبارة أخرى (المقدّم) كما مرّ معنا.

وهذه المعاني المتعددة متقاربة فيما تهدف إليه.

الأجزاء التي يتكوّن منها البشرف

تتكوّن هذه الصيغة من التأليف الموسيقي من خمسة أجزاء في الحالة العاديّة، ويُسمى كل جزءٍ من أصل أربعة أجزاء منها بـ (الخانة) وهذه اللفظة تعني بالفارسيّة المنزل أو المأوى. وهي في بحثنا الموسيقي هنا تدلّ على جزءٍ من صيغة البشرف. أو جزء من صيغة (السماعي) أو جزء من التوشيح الغنائي. وهي مُستعملة في اللغات العربيّة والتركيّة والفارسيّة. وإن كلمة (خانة) تعني في العاميّة: الموقع، أو القسم المخصص لموضوع معيّن أو محدد. وقد ورد في معجم المنجد: أن الخانة تعني مقطع الصوت في انخفاض أو ارتفاع وتعني أيضاً جمع خانٍ..

٧ـ التقسيم هو ألحان حرّة تُعزف على آلة موسيقيّة منفردة، وتكون من وحي الخاطر يرتجلها العازف كما يشاء ويمكن له أن يُعبّر بها عن مشاعره وانفعالاته التي قد يستوحيها من الجوّ المحيط به أثناء العزف، ويُراعي بها المقام الأساسي الذي تنتسب إليه، ويمكن الانطلاق إلى مقامات أخرى قريبة من المقام الأساسي... الخ.

انظر بحث التقاسيم المُفصّل في صفحة ٦٩.

وقد أُطلق بعض الموسيقيين من العرب لفظة (بدنيّة) التي تُطلق عادة على بعض أجزاءٍ من الموشّحة، عوضاً عن كلمة (الخانة) ولكن هذه التسمية بقيت في حدود ضيّقة الانتشار.

ويُطلق على الجزء الخامس الباقي لفظة (تسليم) وهي كلمة عربيّة ومستعملة عند الأتراك أيضاً. وقبل أن نختم بحث هذه الفقرة. يجب علينا أن نأتي على تعريف هذا الجزء بصورة واضحة.

التسليم: هو الجزء الموسيقي الذي يُعاد عزفه أو أداؤه بعد أجزاء أو أقسام ثانية من القطعة الموسيقية أو بعد كل جزء من جزئيها حسب نوع التأليف.

والبعض عندنا يسمونه (اللازمة) وهذه الكلمة تُطلق في مدلولها نفسه في القطع الموسيقية الغنائية، أكثر مما تُطلق لفظة تسليم.

كما أنّ اللازمة تُطلق أيضاً على العزف الموسيقي الآلي بين الجمل اللحنيّة الغنائية، وهي على عدة أوضاع متنوعة وقد ورد بيان ذلك في موضع آخر من هذا الكتاب.

ويرد التسليم كجزءٍ من أجزاء صيغة البشرف الذي نحن بصدد تعريفه بشكل مفصّل. وللتسليم أهمية كبيرة جداً، لأنه المحور الذي ترتكز عليه بقية أجزاء المعزوفة التي يتوجب أن يُراعى في تكوين جملها اللحنيّة التوافق والارتباط بين تلك الأجزاء وبينه من حيث البدايات والنهايات.

كما أن التسليم يرد في كثير من الصيغ أو القوالب الموسيقية العربيّة الآلية منها والغنائية، وهو مُستعمل عند الأمم الأخرى وعند الغربيين أيضاً ويسمونه Refrain وبناءً على ما تقدّم ذكره، تكون صيغة البشرف حسب الطريقة التالية:

١ ــ الخانة الأولى والتسليم
٢ ــ الخانة الثانية والتسليم
٣ ــ الخانة الثالثة والتسليم
٤ ــ الخانة الرابعة والتسليم

وبهذا ينتهي البشرف ويمكن ترتيب أجزاء البشرف بالأرقام على النحو التالي: ١، ٥ ــ ٢، ٥ ــ ٣، ٥ ــ ٤، ٥
وبالحروف الأبجدية: أ، هـ ــ ب، هـ ــ ج، هـ ــ د، هـ.

وإن هذا النوع من التأليف ليس هو من القطع الموسيقية الوصفيّة أو التعبيريّة أو ذات موضوع معيّن، بل هو يعتمد على البراعة الفكرية لصياغة جمل لحنيّة واضحة التركيب سهلة المنال، متقابلة ومترابطة ومتناظر بعضها مع بعض، مع مراعاة شروط شخصية المقام وطابعه وشخصية الايقاع أيضاً، وطول أو قصر أزمنة الأصوات التي يتألف منها اللحن وحسن التخلّص فيما بين الجمل اللحنيّة من حيث البداية والنهاية. مع اظهار الجمال والتأثير والتطريب بطرق متعددة ومتنوّعة، الأمر الذي يوقظ المشاعر، حيث أن لكل جملة موسيقية وقعاً خاصاً من التأثير عند كل منتبه، وإن كانت هذه الأصوات أو الجمل اللحنيّة لا تمثل وصفاً أو تعبيراً معينين كما ذكرنا. بل أنّ معانيها الحسيّة تكون كامنة في سمو اللحن ومتانة تكوينه وحسن الصياغة، ويجب أن تتسم هيئته اللحنيّة بالفخامة والرزانة.

ولكننا في الوقت نفسه لا يمكننا أن نجرّد مضمون البشرف من المعاني المجرّدة التعميميّة والمؤثرات العامّة ووقعها على

النفس والشعور بالروعة. إن كان ذلك في حسن صياغة أو جودة. وما نجده في بعض من الطرب والغبطة والارتياح بسبب حسن الانتقال فيما بين الجمل الموسيقيّة. والربط فيما بين أجزاء البشرف وما تحمله من أفكار عالية وما يلمسه المستمع من التناسب والتجانس والجمال، ومن حسن الصياغة في الترتيب والتبويب وما يحمل بين طيّاته من الفخامة والعظمة.

وإن التأليف الموسيقي لهذا النوع ليس بالأمر السهل، بل أنّ النجاح في ذلك هو في غاية الصعوبة، وفيه مجال واسع للتفنّن ولبيان مقدرة أو مستوى الملحّن.

وهو من التآليف الجدّية، ويُعتبر من الأعمال الهامّة وذلك لاستيفائه أهم قواعد التلحين للمقام المؤلف عليه وأيضاً مراعاة الشروط اللازمة أصولاً في هذا النوع من التأليف.

وعلى مؤلف البشرف أن يراعي دائماً ارتباط المعنى الموسيقي بين نهاية الخانة الأولى وبداية التسليم، وأيضاً بين نهاية هذا وبداية الخانة الثانية، ومن ثمّ نهاية هذه مع بداية التسليم... وهكذا في باقي الخانات التي تلي ذلك.

وقد سار معظم المؤلفين على جعل المقياس الأخير أو المقياسين الأخيرين من كل خانة حاملين اللحن نفسه في جميع الخانات، وهذان المقياسان يُعتبران بمثابة جسر للتهيئة المناسبة للوصول إلى التسليم، الأمر الذي من شأنه أن يجلب الراحة وتقبّل الحس.

ولا ننسى أن هناك تهيئة لحنيّة قبل التهيئة التي ذكرناها وهي الجملة اللحنيّة التي تسبق عادة المقياسين الأخيرين فتكونين ومدى حسن ربطها معهما من حيث المعنى الموسيقي، وفي هذا أيضاً علم وفن وابداع.

أنواع البشارف

للبشرف أنواع عديدة من طرق الصياغة، الأوّل منها هو الذي أتينا على وصفه، وهو البشرف التام المتكامل الذي يتكوّن من أربع خانات وتسليم كما ذكرنا، ويكون ايقاعه من فصيلة الايقاعات البسيطة.

والنوع الثاني: هو الذي يؤلف على ايقاعات من فصيلة المركّب أو الأعرج. وهذا النوع يكون على عدة أشكال. منه ما هو على ايقاع سماعي دارج (٦/٨) أو على ايقاع المربّع (١٣/٤) ومنها ما يحتوي على الايقاعات البسيطة والمركّبة في آن واحد، وسيرد ايضاح ذلك وتفصيله فيما بعد.

والنوع الثالث: هو الذي يؤلف على صيغة مخالفة لما ذكرنا. وهو يشبه طريقة تأليف معزوفة (التحميلة)[٨] ويُعرف هذا النوع عند الأتراك باسم (بشرف قره بتاق).

---

٨ — التحميلة هي معزوفة موسيقيّة تكون ألحانها بمثابة محاورة فيما بين العازفين على الآلات الموسيقيّة مثل العود والقانون والكمان والناي، تبدأ باستهلال لحني قصير يؤدى من قبل جميع العازفين، ثم ينفرد أحدهم بأداء تقسيمة موزونة قصيرة، تكون بمثابة سؤال لحني موجّه إلى بقيّة العازفين، وتكون اجابة أفراد الفرقة بعزف لحن الاستهلال. بعد ذلك يقوم العازف المنفرد ذاته بأداء تقسيمة ثانية تكون بمثابة سؤال جديد، وقد تكون من مقام آخر، ويجيب العازفون بجملة موسيقيّة جديدة قصيرة تتفق والمقام الجديد. ويتكرر ذلك عدة مرّات في ألحان متنوّعة، وعند الاكتفاء من التقاسيم يعود العازف إلى المقام الأساسي بجملة لحنيّة واضحة، وبعد ذلك يعزف الجميع لحن الاستهلال. وبعد هذه الأجزاء يأتي دور عازف آخر وعلى آلة موسيقية ثانية. ويكون عمله هنا كما سبق للعازف الأول. ويتكرر هذا الأمر حسب عدد الآلات الموجودة مع العازفين. أي كل جملة ... حسب الأجزاء المذكورة.
وسينشر بحث صيغة التحميلة بشكل مفصّل في الكتاب ... فيما بعد.

والنوع الرابع: هو النوع المؤلف على ايقاعات طويلة جداً. بشكل يستغرق فيه طقم الايقاع الواحد لحني الخانة والتسليم معاً، وعدا عن ذلك فهناك أشكال أخرى متعددة من صيغة البشرف سنأتي على ذكر كل واحد منها.

الاسم الذي يحمله البشرف

يُسمى البشرف عادة باسم المقام الملّحن عليه، ويُذكر معه اسم الملّحن أيضاً، فيُقال مثلاً: بشرف حجاز كار، علي الدرويش (١٨٨٤ ــ ١٩٥٢). أو بشرف نهاوند جميل عويس (ت ١٩٤٧) أو بشرف جهاركاه، توفيق الصباغ (١٨٩٢ ــ ١٩٦٤) وجميعهم من سورية وللمؤلفين الأتراك على سبيل التمثيل وليس على سبيل الحصر.

بشرف راست عاصم بك (١٨٥١ ــ ١٩٢٩)، أو بشرف حجاز همايون عثمان بك (١٨١٦ ــ ١٨٨٥) أو بشرف نوأثر يوسف باشا (١٨٢٠ ــ ١٨٨٥) الخ...

و أحياناً يُذكر اسم الايقاع الملّحن عليه البشرف مع اسم المقام. فيُقال:

بشرف مربع حجاز صفر بك علي (١٨٨٤ ــ ١٩٦٢). أي من ايقاع المربّع ومن مقام الحجاز تأليف صفر بك علي، من القاهرة.

وأيضاً من التآليف العربيّة القديمة، وهي لمؤلفين مجهولين، منها البشارف التالية:

بشرف مربّع البياتي.. ومخمّس العشيران، ودارج حجاز، وشنبر حجاز، وغيرها وهكذا.

المضمون اللحني والفني لصيغة البشرف

الخانة الأولى: يبدأ البشرف عادة بالخانة الأولى التي يجب أن ينطبق لحنها على المقام المُصاغة منه، أي أن تظهر شخصية المقام وطابعه ومراعاة شروطه من حيث الابتداء، إن كان ذلك من منطقة (القرار) أي من الأصوات الأساسيّة المنخفضة للمقام كما يحدث ذلك من مقام (الراست) وغيره مثلاً، أو من منطقة (الجواب) أي من الأصوات الحادّة، كما يحدث ذلك في مقام (الحجاز كار) وغيره أيضاً، أو من منطقة الأصوات التي تتوسط سلّم المقام (كالبياتي) مثلاً، وهذه الجمل اللحنيّة الأوّليّة الاستهلاليّة، يجب أن تحتوي على عرض واضح ببراعة ووقار ملحوظين وجمال أخّاذ كما يجب أن تظهر فيه شخصيّة المقام المقصود.

وقد تكون بعض أصوات تلك الجمل طويلة الزمن نوعاً ما وذلك لابراز الفخامة وبيان الجديّة مع تجنّب الانتقالات اللحنيّة غير الأساسيّة، والاكتفاء بالانتقالات العرضيّة، الأمر الذي يساعد على سيطرة المقام الأساسي الذي لُحّن عليه البشرف.

وفي هذه الخانة يتكرر باللحن وورود نغمات على الجنس الاوّل[٩] وذلك للعمل على سلطنة مقام اللحن، ويستمر الأمر على هذا الشكل حتى نهاية الخانة. ويجب أن تكون هذه الخانة ذات لحن يقبل الاتفاق والارتباط مع بداية التسليم، مما يحدّد الشروط الأساسيةّ لألحانها.

٩ ــ إن كلمة (جنس) تعني بالموسيقا لأربعة أصوات متتالية سلّمية، إذ كان ذلك في حالة الصعود أو الهبوط. ولكل مقام جنسان، أوّل وثانٍ يتألفان من ثمانية أصوات.

التسليم : لهذا الجزء من معزوفة البشرف أو صيغته أهمّية كبيرة جداً . إذ يجب مراعاة الارتباط اللحني والسمعي والحسّي بين نهاية الخانة من جهة وبداية التسليم من جهة أخرى ، كما يجب أن يُراعى أيضاً التوافق نفسه بين نهاية كل تسليم وبداية الخانة التي تليه ، وهلمّ جرا ، على أن تتشكل مجموعة من الألحان المتماسكة ذوات القيمة الفنيّة العالية ، علماً أن التسليم يتكرر أربع مرات في البشرف ، ولكن البعض يردّد التسليم في كل مرّة ، مرة أخرى أيضاً ، وبهذه الطريقة يصبح أداء التسليم ثماني مرات ، أي أنه يؤدى مرتين بين كل خانة وأخرى ضمن البشرف الواحد ، وهذا أمر غير مستحب لأنه يؤدي إلى الرتابة .

ويجب أن يُصاغ التسليم بعبارات موسيقيّة مدروسة جداً ، يظهر فيها الجمال وتطفو العذوبة والرشاقة ويؤمن حسن الارتباط لتجذب السامع إليها وتجلب له الارتياح وتجدد مسرّته .

وهكذا ينتظر المستمع غالباً الوصول إلى قسم (التسليم) الذي يضاعف تأثيره وطربه .

فالتسليم محور أساسي يربط الاتصال اللحني والصياغة العامة والجمال بين كافة أجزاء البشرف ويعمل على اظهار اللحن وتركيزه في ثنايا المقام ودعم هذا التركيز أكثر من مرّة قبل النهاية ، كما يعمل على مراعاة أبعاد المقام وأصواته ويُظهر شخصيته بصورة واضحة ، وينتهي اللحن بأساس هذا المقام .

الخانة الثانية : يمكن تغيير المقام في هذه الخانة والانتقال إلى أحد المقامات القريبة من المقام الأساسي المُلحن عليه (البشرف) كما يجوز في ذلك أيضاً الانتقالات المقامية العرضيّة ، مع التخلّص الحسن فيما بعد والعودة إلى المقام الأساسي .

وجرت العادة أن يكون لحن هذا الجزء بمثابة تتمة للفكرة اللحنيّة الواردة في الخانة الأولى ولكن بمجال أوسع وأوفى ، ويكون اللحن هنا في مناطق صوتيّة ضمن حدود (المرتبة أو الطبقة) أي في مجال ثمانية أصوات من الثقل (الانخفاض) إلى الحدّة ، وقد تزيد عن ذلك قليلاً في بعض الأحيان . وينتهي العمل بجمل لحنيّة تهيئ للدخول في التسليم .

الخانة الثالثة : إن الأصوات الأولى في هذه الخانة تهيئ للدخول في المناطق الحادّة من الأصوات (أي منطقة الجواب) حيث جرت العادة أن تكون الألحان هنا من المناطق الصوتية الحادّة ، إن كان ذلك بالنسبة للمقام الأساسي أو لمقام آخر مناسب ، وتمتاز هذه الألحان بالحيوية والنشوة العلويّة والبهجة والصعوبة في الأداء أكثر من الخانات الأخرى ، وأيضاً اظهار البراعة اللحنيّة في التفاعلات فيما بين الجمل وبيان قدرة المؤلف في استعراض الأفكار وحسن الانتقالات اللحنيّة ومن ثمّ حسن التخلّص أيضاً لتهيئة الدخول إلى التسليم . وتمتاز هذه الخانة عن زميلاتها بحيويتها الواضحة وبألوانها اللحنيّة البراقة الجذابة .

الخانة الرابعة : إن ألحان هذه الخانة . هي بمثابة تلخيص للفكرة اللحنيّة الأساسيّة للبشرف بصورة ناضجة ومن أهداف هذه الخانة تركيز المقام الأساسي وسيطرته في ذهن السامع والتأثر به والوقوف على مراحل تجواله .

ولا مانع في الانتقال إلى مقامات قريبة عرضيّة دون أن تسيطر على المقام الأساسي ، وأصواتها عادة لا تتجاوز منطقة المرتبة الواحدة ، وكأنّها تمثل فترة استراحة واستقرار بالنسبة للسامع ، بعد أن يكون قد أُخذ بما فيه الكفاية من الاستعراضات اللحنيّة السابقة .

وينتهي لحن هذه الخانة بالتهيئة للدخول في التسليم . وينتهي البشرف بانتهاء عزف التسليم في المرة الأخيرة .

ولكن المؤلف الموسيقي المعروف طاتيوس (١٨٥٥ ــ ١٩١٣) كان قد استبدل الوضع في بشرف الراست بين الخانة الثالثة والخانة الرابعة من حيث المضمون والترتيب اللذين أتينا على ذكرهما، وقد جعل الألحان الحادّة والمُبهجة ذات الحيوية في الخانة الرابعة بدلاً من الثالثة، وإن هذا التصرّف لم يقلل من قيمة هذا المؤلّف الجيّد.

الناحية النفسيّة في تأليف البشرف

يُلاحظ مما سبق أن طريقة ترتيب الألحان في صيغة البشرف ليست موضوعة بطريقة عفويّة أو اعتباطيّة بل هي موضوعة بعد دراسة طويلة علمّية وفنيّة ونفسية واضحة، نلمس ذلك من تبويب المراحل اللحنيّة، وما يجب أن تتضمن خاناته من الشروط، في سيرها الخاص والعام من حيث عرض شخصية المقام ومن حيث الأصوات الطويلة أو القصيرة في مددها الزمنيّة، ومن حيث مناطق الأصوات الحادة والمنخفضة، ومن حيث الاثارة والهدوء، ومن ثمّ التركيز العلمي والتطريب المباشر وغير المباشر ووضع الترتيب اللازم أو اللائق في كل خانة من خاناته، ووظيفة التسليم، وربط كل هذه الاجراءات بعضها ببعض، ومراعاة المتانة والجمال في تماسك وحدة الموضوع، وغير ذلك من الملحوظات الكثيرة، التي قد لا ترد إلى ذهن المستمع للوهلة الأولى، لذلك أردنا التنويه.

ومن أهداف صيغة البشرف سيطرة المقام المُلحّن عليه، وعلى نفسية السامع، وهذه السيطرة تمهّد لما سيأتي فيما بعد من الألحان سواء أكانت آليّة أو غنائية فتعمل على تركيز اللحن الأساسي في الأذهان الذي من شأنه أن يزيد في التأثير والتطريب.

ويُعتبر البشرف من المؤلفات الكبيرة في القوالب الآليّة، وطريقة عزفه تكون عادة ببطء أكثر من بقية الصيغ الآلية الأخرى.

ويطلق البعض على البشرف اسم (المقدّمة) وقد اختاروا له هذا الاسم، استناداً إلى اجراء عزفه دائماً في مقدمة أو بداية الحفل الموسيقي، والواقع أنّه لا يجوز مطلقاً أن ندعو البشرف بهذا الاسم، والسبب في ذلك هو أنه يوجد نوع من التأليف الموسيقي الآلي يُقال له أيضاً (المقدّمة) أو الاستهلال، أو الدولاب.

وهذا النوع من التأليف لا يمكن حصره بمدلول أو تعريف واحد، إذ أنّ ذلك لا يخضع لشكل محدد، بل توجد الحرّية الكاملة في تأليفه، إن كان ذلك من حيث طول المدّة التي يستغرقها أو قصرها، أو نوع الأسلوب أو المضمون أو المدلول والموضوع. وكل ذلك تابع لارادة المؤلّف، وسيأتي الكلام عن ذلك في المجال المخصص له.

وقد ترقّت المقدمات الموسيقيّة كثيراً جداً عما كانت عليه في السابق، أي منذ مطلع الثلاثينيات من هذا القرن، وهي الآن على مستوى عالٍ من الجمال والابداع.

ومع ذلك فإننا لا نحبّذ أن نطلق على البشرف اسم (المقدّمة) خوفاً من ضياع المفهوم الحقيقي لكل من الصيغتين فيختلط الأمر على السامع أو القارئ، والأفضل هو البقاء على الاسم الأساسي الذي عُرفت به تلك الصيغة منذ البداية وهو (البشرف) خصوصاً وأن الاختلاف كبير بين الصيغتين.

والتاريخ يذكر أنّ الاتراك قد أخذوا صيغة تأليف البشرف عن الفرس. وكان ذلك قبل الفتح التركي لتلك البلاد. وهم قد حافظوا على اسمه (مع تحريف بسيط) كما ذكرنا، وأيضاً حافظوا على اجراء عزفه في بداية الحفل الموسيقي.

وقد ذُكر في الوقت نفسه أيضاً أنّ الاتراك هم الذين ابتكروا هذا النوع من التأليف. ولكن الفكرة الأولى هي الأصحّ.

وقد أخذت بعض الأقطار العربيّة هذا النوع من التأليف الموسيقي عن الأتراك، وخاصة سورية ومصر والعراق.

وقد برع الأتراك في القرون الماضية في هذا النوع من التأليف. ولا تزال تآليفهم معروفة ومُنتشرة حتى الآن، وهي تمثل طابع الذوق العربي والشرقي من حيث التنميق والزخرفة والانسجام والتطريب المباشر والمتعة الموسيقية، كما تعبّر عن عاطفة الفرح والبهجة أو الحزن والأسى، وهي تظهر أيضاً ما طبعه الزمن والتاريخ من المفاهيم أو المشاعر عبر السنين لسكان هذه المناطق، وما اكتسبوه من البيئة أو العادات والانطباعات، وبما أمكن اقتباسه من الأمم الأخرى التي اتفقت أمزجتها مع أمزجة هؤلاء المؤلفين وشعبهم.

والبشارف لا تمثل في صياغتها موضوعاً معيناً للتعبير، كما ذكرنا سابقاً، وأكثرها متشابه في الأسلوب وصوغ العبارة.

وقد اشتهر في تأليف هذا النوع اسم عازف الطنبور: عثمان بك (١٨١٦ — ١٨٨٥) وعازف الكمان المشهور طاتيوس (١٨٥٥ أو ١٨٥٨ — ١٩١٣)، وعازف الطنبور الأشهر جميل بك ابن توفيق الذي ولد في بلدة منلاكوراني بتركيا (١٨٧١ — ١٩٢٥) وكان والده قاضياً بمحكمة الجزاء بالآستانة، وأيضاً المعلم المشهور اسماعيل حقي بك (١٨٦٥ — ١٩٢٧)، ويوسف باشا (١٨٢٠ — ١٨٨٥) وغيرهم كثير.

وهناك بشارف كثيرة، وقطع أخرى من صيغة (السماعي) من تأليف سلاطين بني عثمان، هي غاية في الجمال والطرب. منها: البشرف والسماعي اللذان لحنهما السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ — ١٨٠٨) من مقام سوذ دولارا (معناه نار المحبوب) وله تآليف أخرى. وبشرف من مقام الحجاز تأليف السلطان محمود الثاني (١٧٨٤ — ١٨٣٩).

وقد ذكرت احدى الكاتبات في القاهرة أنّ ظهور البشرف كان في القرن السابع عشر، مع أنّ السلطان بايزيد الأول التركي (١٣٤٧ — ١٤٠٣) الذي هزمه تيمورلنك وأسره في عام ١٤٠٢ كان قد ألّف البشارف والسماعيات منذ القرن الرابع عشر، وبعضها مطبوع ومنتشر، منها بشرف وسماعي من مقام نوا، وبشرف من مقام راحة الأرواح وغيرها. وهذا مما يؤكّد أن هذه الصيغ معروفة منذ قبل هذا التاريخ الذي ذكرته تلك الكاتبة.

وإن اعتناء ملوك الأتراك بالتأليف الموسيقي يدلّنا على مدى اهتمام هذا الشعب بالموسيقا. وقد كان للبشرف أهمية كبيرة عند الموسيقيين وعند الهواة من السمّيعة أيضاً وكان العازفون يتفاخرون بكثرة محفوظاتهم لهذا النوع من الموسيقا.

الإيقاع في البشرف

يُلحن البشرف عادة على ايقاعات طويلة أي كثيرة العدد في النبضات الزمنيّة، ومن الفصيلة (البسيطة)، كما لحّن قليل من المؤلفين على ايقاعات مركّبة، ومنهم من مزج في التأليف الواحد بين الايقاعات البسيطة والمركّبة كما سيأتي بيان ذلك فيما بعد.

وقد لجأ الملحنون حديثاً إلى اختيار ايقاعات قصيرة للبشرف.

ومن الايقاعات الطويلة التي لحّن عليها الأتراك سابقاً هي:

ايقاع: دَوْر كبير المكوّن من /٢٨/ من وحدات علامة السوداء في العلامات الزمنيّة.
ايقاع: فاخت المكوّن من /٢٠/ من العلامات السوداء.
ايقاع: النيم خفيف المكوّن من /١٦/ من العلامات السوداء.
ايقاع: خفيف المكوّن من /٣٢/ من العلامات السوداء.
ايقاع: مخمس تركي المكوّن من /٣٢/ من العلامات السوداء.
ايقاع: الشنبر المكوّن من /٤٨/ من العلامات السوداء.
ايقاع: دويك المكوّن من /٤/ من العلامات السوداء.
ايقاع: زنجير المكوّن من /١٢٠/ من العلامات السوداء.
ايقاع: هاوي أوحاوي المكوّن من /١٢٨/ من العلامات السوداء.
ايقاع: فتح المكوّن من /١٧٦/ من العلامات السوداء.

وقد رتبت أسماء الايقاعات المذكورة أعلاه مبتدئاً بما هو أكثر استعمالاً وانتشاراً، وغير ذلك أيضاً من الايقاعات، التي قد تُستخدم في صياغة لحن البشرف.

وبما أن هذه الايقاعات هي من فصيلة البسيط، ويمكن لعدد وحداتها أن ينطبق على الايقاع (الرباعي) المُسمى بـ(الوحدة السائرة المكوّنة من /٤/ من العلامات السوداء والتي تُكتب عادة بمقياس ($\frac{4}{4}$)، لذلك عمد الموسيقيون إلى تقسيم الايقاع الطويل إلى أقسام رباعية بشرط أن يتفق عدد أزمنتها مع هذا التقسيم، وذلك من باب تسهيل الأمور.

وفي العهود السابقة كان يؤدى الايقاع من قبل ضابط الايقاع كما يجب أن يكون أي حسب تكوينه الأساسي وحسب شخصيته وطابعه، وهذا هو الأصح، ولكن في الوقت الحاضر نجد أن أكثر الفرق الموسيقيّة أو الغنائيّة تستعمل ايقاع الوحدة السائرة بنوعيها الثنائي والرباعي عوضاً عن الايقاعات الطويلة، ويرى البعض أنّ الطريقة الأخيرة هي أكثر حيوية وأكثر طرباً.

ونحن لا نؤيد هذا الرأي، لأن لكل ايقاع شخصيّة وطابعاً، له وقع خاص في ذهن المستمع، وتختلف طبعاً الايقاعات فيما بينها من حيث تأثيرها على نفسية السامع.

وقد كان لتأدية الايقاعات فيما مضى عناية كبيرة من حيث تعدد الآلات الايقاعيّة الأساسيّة منها والفرعيّة، واختصاص كل نوع منها عند الاستعمال حسب قابليته وحسب تكوينه.

أمّا الآن فقد اقتصر الاستعمال على آلات محدودة قليلة لا تفي بالغاية الأساسيّة لاظهار شخصية الايقاعات.

كما أننا نشاهد ضباط الايقاع لا يراعون مواقع الضرب من حيث القوة والضعف أي (الدم) و(التك). وأما السكوت فلا وجود له عندهم، لأنهم يستبدلونه بضربات سريعة متعددة بقصد املاء هذا الفراغ الصامت!.

هذا التصرف غير السليم معناه ضياع شخصية الايقاع. وتُصبح جميع الايقاعات متماثلة في أدائها. ولا يوجد فرق فيما بينها، ولا تُعرف البداية ولا النهاية وكأنّها في مجموعها ايقاع واحد.

لذلك نرى وجوب التقيد بالقواعد العلميّة الصحيحة ونسعى دائماً لايجاد قواعد جديدة متطوّرة نحو الأفضل.

الشروط الإيقاعية في تأليف البشرف

يتقيد ملحن البشرف بالايقاع الذي اختاره لصياغة هذه القطعة، ولنفرض أنّه اختار ايقاع (فاخت) المكوّن من ٢٠ / من العلامات السوداء أو ما يعادلها، فللملحّن الحرّية في أن يجعل كل خانة مكوّنة من (طقمين) أو ثلاثة (أطقم) من الايقاع المذكور، وإنّ كلمة (طقم الايقاع) تعني ما يشتمل عليه الايقاع من الضربات الموزونة أو المدد الزمنيّة من أوّله لآخره. على أن تكون جميع (الخانات) متساوية في عدد أطقم الايقاع.

وإن طول أو قصر مدة تكوين الايقاع لها علاقة أساسيّة في التحكّم لاختيار عدد الأطقم التي تتكون منها الخانة. أي أنّه كلما قصرت المدة التي يستغرقها طقم الايقاع زاد عدد الأطقم في كل خانة، والعكس بالعكس. أي أنّه كلما طالت مدة الايقاع، قلّ عدد الأطقم في الخانات وهذه قاعدة بدهية فرضها الذوق والتقبّل والتناسب.

فإذا كانت (الخانة) مؤلفة من ثلاثة أطقم ايقاعية فمعنى ذلك أنّ الايقاع أو الميزان الموسيقي يكرر بأكمله في الخانة الواحدة ثلاث مرات متواليات. وهكذا الأمر في باقي الخانات. وهكذا الحال أيضاً، إن تكرر الايقاع ثلاث مرات أو أقل أو أكثر في الخانة الواحدة.

ملحوظة: إن خانات البشرف الأربعة يجب أن تكون متماثلة في عدد أطقم الايقاع، أي أنه إذا لُحّنت الخانة الأولى من من عدد محدد من أطقم الايقاع فيجب حتماً أن تُلحن كل خانة من الخانات الثلاث الأخرى على العدد ذاته المختار والمحدد من أطقم الايقاع. وهذا مما يُراعى عادة في التلحين ومن شأنه المحافظة على التناسب والجمال.

التسليم في البشرف وعدد أطقم الإيقاع التي يتكوّن منها

يجوز في التسليم أن يحتوي على عدد أطقم الايقاع الموجود في الخانة، وغالباً ما يكون أقلّ من ذلك، وقد يصل الأمر في أن يتكوّن التسليم من طقم واحد من الايقاع (المختار) حسب رغبة الملحّن.

ولا يجوز للتسليم بأي حال من الأحوال أن يكون عدد أطقم الايقاع فيه أكثر مما هو موجود في الخانة مهما كان نوع ذلك الايقاع. والسبب في ذلك، هو أن هذا التسليم يعاد عزفه بعد تأدية كل خانة من خانات البشرف، كما مرّ معنا سابقاً. أي أنّه يُعزف أربع مرات، ولكي لا يتسرب الملل إلى السامع فقد أُتفق على أن لا تكون مدته أطول من مدة الخانة. بل لقد عمد أكثر الملحنين إلى جعل التسليم أقصر زمناً من الخانة وذلك لمراعاة الذوق والجمال أيضاً، ومع ذلك فلدينا بشرف من مقام نكريز تأليف الأستاذ علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤ ــ ١٨٥٢) كان التسليم فيه أطول زمناً من الخانة وهذا من الحالات النادرة.

ونأتي الآن على بعض الأمثلة التي لها علاقة بعدد أطقم الايقاع في الخانات والتسليم من معزوفة أو صيغة البشرف.

نبدأ ببشارف من تأليف عثمان بك (١٨١٦ ــ ١٨٨٥) من مقامات: نهاوند وصبا وهزام وحجاز همايون وحجاز كار.. وجميعها مُلحّنة على ايقاع (دور كبير) ودليل ترقيمه ($\frac{28}{4}$) وإن كل خانة من خانات البشارف المذكورة مكوّنة من ثلاثة أطقم من الايقاع المذكور، والتسليم في كل منها مكوّن من طقم ايقاع واحد فقط.

والأمر كذلك أيضاً في بشرفي: حجاز كار كردي، وعشاق، وكلاهما من تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ــ ١٩١٣).

واتماماً للفائدة. نأتي على ذكر بعض البشارف التي لم يتقيد ملحنوها بالقواعد التي ذكرناها حيث أن البعض قد لجأ إلى زيادة الخانات، وفي الوقت نفسه لجأ آخرون إلى تقليل عددها.

وعمد البعض الآخر إلى جعل الخانة والتسليم ضمن طقم ايقاعي واحد، وهذا يسري طبعاً في الايقاعات الطويلة.

ومنهم من جعل الخانة الأولى بمثابة تسليم، ويُكرر عزفها بعد كل خانة من خانات البشرف. وقد عمد بعض المؤلفين أيضاً لتغيير الايقاع في البشرف الواحد.

وقد أُلف نوع من البشارف يحمل شخصية أوصيغة (التحميلة) في تكوينها.

وهناك نوع من البشارف عند الأتراك يشبه صيغة التحميلة في سيرها اللحني إلى حدّ ما، ويُطلق على الواحد منها اسم بشرف قره بتاق، ويوجد أمثلة عن ذلك، منها:

١ ـــ بشرف قره بتاق، من مقام سيكاه. تأليف تاتار حضر آغا (ـــ) على ايقاع ثقيل (٩٦/٤) والايقاع هنا يتناول لحن الخانة مع التسليم، وذلك بالنظر لطول مسافة الايقاع ويسري ذلك على جميع الخانات.

ويتخلل الخانات الثلاث الأولى، عزف افرادي على الآلة الموسيقية، ويكون ذلك بمثابة سؤال، وتجيب بقيّة الآلات على هذا السؤال، ثم يجري تناوب العزف بين مختلف الآلات، ويكون جواب السؤال من جميع الآلات، كما أنّ التسليم يُعزف أيضاً من قبل الجميع، وهذه الطريقة تُشبه إلى حدّ ما صيغ التحميلة.

٢ ـــ وبشرف آخر أيضاً باسم بشرف قره بتاق شاه ناز حضر آغا من ايقاع ثقيل دليله بترقيم (٩٦/٤)، والايقاع هنا يشمل كامل كل خانة، وليس لهذا البشرف (تسليم) وقد استعاض عنه المؤلّف بلحن مكوّن من ستة مقاييس من مقياس (٤/٤) يُكرر بشكل متشابه تقريباً في نهاية كل من الخانات الثلاث الأُولى فقط، وربما اعتبر المؤلف أنّ هذا الاجراء يقوم مقام التسليم. هذا مع العلم أنّ القسم المذكور لا وجود له في الخانة الرابعة.. الأمر الذي يجعل هذاالبشرف في وضع غريب.

٣ ـــ بشرف قره بتاق السيكاه: هو قديم ومؤلفه مجهول. وهو يختلف عن بقية البشارف في تكوينه وهو وحيد من نوعه وايقاعه يُسمى (دويك) بترقيم دليله (٤/٤)، وليس له خانات والسير فيه يشبه السير في صيغة التحميلة وهو يتفق معها تارة ويختلف عنها تارة أخرى. يبدأ عزف هذا البشرف باستهلال طويل، وهو أطول بكثير من استهلال التحميلة، ثم تبدأ التقاسيم الموزونة على آلة ما من الآلات الموسيقية وعند انتهاء التقسيمة الأُولى التي تكون بمثابة سؤال موسيقي، تجيب جميع الآلات بجواب موسيقي قصير، ثم تبدأ التقسيمة الثانية ويليها جواب الآلات ويتكرر ذلك حسب ارادة العازف أو حسب الظروف، وعند انتهاء دور العازف الأوّل، تعزف جميع الآلات لحناً جديداً يُعتبر بمثابة جسر أو تسليم يجيء لابتداء تقسيم جديد من قبل عازف آخر على آلة تختلف عن الآلة التي عُزف عليها في المرة الأولى، ويجري الأمر كما حدث مع العازف الأوّل، وهكذا يجري التناوب حتى تنتهي أدوار جميع العازفين، وقبيل الختام يُعزف قسم التسليم وبعده يُعزف لحن جديد يكون ايقاعه على ما يُسمى أقصاق سماعي أو سماعي ثقيل وكلاهما من ترقيم (١٠/٨) ويُعزف هذا القسم بسرعة وبهجة تزداد السرعة كلما قربت النهاية ويكون الختام الأخير على هذا الوضع. وإن استبدال الايقاع من أزمنة (٤/٤) إلى (١٠/٨) مما يخالف سير صيغة التحميلة تماماً. لذلك نقول أن هذا البشرف غريب ووحيد من نوعه.

ومن المرجّح أن مؤلفه عربي، وذلك استناداً لوجود أبعاد مقام الحجاز على النوا ضمن اللحن والاستقرار على مقرّ

السيكاه، وهذا ما يسميه العرب مقام (سيكاه) ويُعرف هذا التركيب من النغمات عند الأتراك باسم (هزام) ولهذا صيغة أخرى عندهم لا مجال لذكرها. كما أنّ مقام السيكاه لديهم يحتوي على أبعاد نغمات مقام راست على النوا، وبهذا يحصل اختلاف واضح فيما بين الأبعاد والطابع والشخصيّة والمدلول بين هذين المقامين المذكورين.

٤ ــ تحليل أحد البشارف: بشرف من مقام بياتي تأليف اسحاق التركي عازف الطنبور المتوفى عام ١٨١٥ وللمذكور بشرفان من مقام البياتي متشابهان في النصّ ويسيران في طريق واحد وفي أسلوب ولون وشكل واحد أيضاً من حيث الأفكار والعبارات والطابع والشخصيّة، ويُعرف أحدهما ببشرف الاسحاقي البياتي، نسبة إلى اسم مؤلفه، واسم مقامه، وغالباً ما يختلط الأمر على ناشري هذين البشرفين، فتارة يذكرون كلمة (البشرف الاسحاقي) على المؤلف الأوّل، وتارة أخرى يطلقونها على المؤلّف الثاني، وهذا مما سبّب الالتباس في هذا الأمر. والذي أعنيه منهما الآن هو الأكثر شهرة وانتشاراً عن الآخر، وهو يحتوي على خمس خانات ومن ايقاع (فتح) المكوّن من /١٧٦/ وحدةً زمنيّة، كل واحدة منها تساوي قيمة العلامة (السوداء)، وهذا هو أطول ايقاع في العالم بعد ايقاع المائتين، وملاحظاتي عن ذلك كما يلي:

لقد جعل المؤلف الخانة الأولى والتسليم معها أيضاً من طقم ايقاعي واحد فقط، وقد جرى ذلك أيضاً في الخانة الثانية.

أمّا الخانة الثالثة والرابعة فقد جعلها المؤلف دون تسليم، ثم عاد المذكور وأدخل التسليم في الخانة الخامسة، وقد درجت العادة أن لا يُعزف منه سوى الخانات الثلاث الأولى فقط وإن جميع خانات هذا البشرف سواء أكان التسليم من ضمنها، أو لم يكن، تشكل كل منها طقماً ايقاعياً واحداً فقط، وقد جرى تصميم ذلك عن قصد بسبب طول الايقاع، هذا من جهة، ومن جهة ثانية لأن البشرف المذكور يتكوّن من خمس خانات. وقد راعى المؤلف هذا الأمر بلباقة وذوق وحسن تصرّف واختصاراً للوقت. ولو فرضنا أنّ مدة كل خانة ومدة كل تسليم تساوي طول مسافة الايقاع، لطال الأمر جداً حينئذ.

والبشرف المذكور واضح العبارة سلس التركيب ذو حيوية ورشاقة وجمال ملحوظ وتطريب مباشر. وعيبه هو أنّ جمله اللحنيّة متشابهة، كما أنّ المؤلف يعيد بعض الأقسام الأساسيّة اعادة حرفيّة دون مبرر، وكان من الأفضل وضع جمل لحنيّة جديدة عوضاً عن الاعادة المذكورة.

والخانة الثالثة من هذا البشرف فيها براعة ظاهرة وحيويّة حارّة وبهجة رائعة وانتقالات لحنيّة ومقاميّة جيدة جداً.

وقد ذكرنا أن التسليم في هذا البشرف لا يُعاد بعد كلٍ من الخانتين الثالثة والرابعة، وإن كل واحدة منهما تستغرق مدة الايقاع بأكمله ولا يبقى مجال لقسم التسليم. وهذا التصرّف مخالف للنهج المعروف، وهو من المؤلفات القديمة، وقد مضى على تأليفه ما ينوف عن ٢٠٠ عام.

والبشرف الثاني الذي هو للمؤلف نفسه ومن مقام البياتي ويشابه البشرف الأوّل الذي أتينا على ذكره، هو أيضاً من ايقاع فتح وترقيمه ($\frac{١٧٦}{٤}$)، والايقاع الواحد يضم الخانة مع التسليم، أما الخانة الثالثة منه فلا تسليم لها، حيث أن الايقاع يشملها بكاملها دون التسليم كما حدث في البشرف الأوّل.

والبعض يعتبر أنّ ايقاع البشرف الثاني هو (بنيم خفيف) وترقيمه ($\frac{١٦}{٤}$) وهذا خطأ، وللمؤلف نفسه (اسحق) بشرف آخر من مقام أصفهان وايقاع فتح. وهو يتكوّن من خمس خانات أيضاً.

٥ ـــ وهناك بشارف أخرى مكوّنة من خمس خانات أيضاً ، منها : بشرف عجم عشيران تأليف أمين آغا (١٧٥٠ ـــ ١٨١٤) من ايقاع (مخمّس تركي) ترقيمه ($\frac{32}{4}$) وتتكون كل من الخانات الأربع فيه من طقمي ايقاع ، وكذلك التسليم أيضاً أما الخانة الخامسة فتتكوّن من خمسة أطقم ايقاعيّة .

وبشرف من مقام حصار بوسلك وايقاع خفيف تأليف زكي محمد آغا (١٧٧٦ ـــ ١٨٤٦) ، يتكون أيضاً من خمس خانات .

٦ ـــ بشرف من مقام حجاز كار تأليف محمد ذاكر بك المولود في جزيرة كريد في اقريطش حوالي عام ١٨٣٦ وتوفي في ٦ تموز ١٩٠٦ ، البشرف مُلحّن على ايقاع المصمودي ، ولهذا الايقاع نوعان من التركيب ، وهما : المصمودي الكبير ويُرقم دليه بـ ($\frac{8}{4}$) . والثاني هو مصمودي صغير ويُرقم دليه بـ ($\frac{4}{4}$) والنوعان اللذان مر ذكرهما يتكونان من التركيب نفسه ، والفرق بينهما هو أن وحدات أزمنة ايقاع المصمودي الكبير تتكوّن كل واحدة منها بما يعادل قيمة علامة سوداء ، وبذلك يحتوي الايقاع على قيمة / ٨ / سوداء . بينما تتكوّن الوحدات الزمنيّة للمصمودي الصغير من / ٨ / من علامات ذات السنّ . ومن البدهي أن يكون ايقاع المصمودي الكبير أكثر بطأً من الآخر .

فإذا اعتبرنا أن البشرف الذي نحن بصدده موقّع على ايقاع المصمودي الصغير ، يكون محتويات الخانة الأولى ثمانية أطقم من الايقاع المذكور .

والتسليم هنا ، يخالف القاعدة المتّبعة ، لأنه أطول من الخانة الأولى حيث يتكوّن من / ١٦ / طقم ايقاعي ، والخانتان الثانية والثالثة تتكوّن كل منهما من / ١٦ / طقم ايقاعي ، أما الخانة الرابعة فتتكوّن من / ٢٢ / طقم ايقاعي . وهذا التأليف هو من الأنواع التي تختلف عن المألوف ، لذلك أتينا على ذكره على سبيل المعلومات .

ولعل المؤلف المذكور كان من أوائل الذين عالجوا هذا النوع من التأليف عند العرب .

٧ ـــ بشرف من مقام سوزناك تأليف أمين آغا (١٧٥٠ ـــ ١٨١٤) ومن ايقاع دور كبير وترقيمه ($\frac{28}{4}$) . وتتكوّن الخانة الأولى منه من طقمين ايقاعيين وكذلك الأمر أيضاً في التسليم وتتكوّن الخانة الثانية من ست أطقم ايقاعية ، أما الخانة الثالثة فتتكونّ من أربعة أطقم ايقاعيّة يتبعها تسليم جديد مكوّن من طقمي ايقاع ، وكذلك الأمر أيضاً في الخانة الرابعة ، والتسليم الجديد هو نفسه في الخانتين الثالثة والرابعة . الغريب في هذا البشرف هو اختلاف عدد أطقم الايقاع في الخانات ، ومن جهة ثانية ، استخدام تسليم جديد بعد كل من الخانتين الثالثة والرابعة كما ذكرنا .

٨ ـــ بشرف من مقام زاوبل تأليف زكي محمد (١٧٧٦ ـــ ١٨٤٦) يتكوّن من خانتين فقط ومن ايقاع دويك ($\frac{4}{4}$) . تتكوّن كل خانة فيه من / ٢٤ / طقم ايقاعي ، ويتكوّن التسليم من / ٨ / أطقم ايقاعية فقط .

٩ ـــ بشرف من مقام نهاوند تأليف اسماعيل حقي بك (١٨٦٥ ـــ ١٩٢٧) ومن ايقاع دويك ($\frac{4}{4}$) تتكوّن الخانة الأولى فيه من / ١٢ / طقم ايقاعي ، والتسليم من / ٨ / أطقم . وتتكوّن كل من الخانة الثانية والثالثة من / ١٣ / طقم ايقاعي . أما الخانة الرابعة فتتكوّن من / ١٢ / طقم ايقاعي . والغريب في تكوين هذا البشرف هو اختلاف عدد أطقم الايقاع فيما بين الخانات .

١٠ ـــ بشرف من مقام بوسلك تأليف نيقولاكي (ـــ بنحو ١٩٠٨) من ايقاع نيم خفيف ($\frac{16}{4}$) تتكوّن كل

من الخانات الأولى والثانية والثالثة من أربعة أطقم ايقاعية ، ويتكوّن التسليم من طقمي ايقاع . أما الخانة الرابعة فهي مكوّنة من طقمي ايقاع فقط ، والمُلاحظ عن هذا البشرف هو اختلاف عدد أطقم الايقاع في الخانة الرابعة عما هو موجود في زميلاتها .

١١ ــ بشرف من مقام كردي تأليف يحيى جليينك (ــ) هومؤلف من أربع خانات فقط دون تسليم .

وتتكوّن كل خانة منه من ايقاعين مختلفين الأول منهما هو ايقاع دور كبير وترقيمه (٢٨/٤) والثاني هو مخمّس تركي وترقيمه (٣٢/٤) ويتكون القسم الأوّل من الخانة الأولى من طقم ايقاعي واحد من ايقاع دور كبير ويتكوّن القسم الثاني منها من طقم ايقاعي واحد أيضاً من ايقاع مخمّس تركي ، وتنتهي هذه الخانة دون أن يتبعها التسليم ، ثم تبدأ الخانة الثانية كما ابتدأت الخانة الأولى من الناحية الايقاعيّة ، أمّا من الناحية اللحنيّة فنلاحظ أن المقاييس الخمسة الأولى منها هي جديدة من حيث اللحن ، والباقي تجري ألحانه كألحان الخانة الأولى ، وإن نهاية هذا القسم هي كنهاية القسم الأخير من الخانة الأولى . ثم يأتي قسم آخر جديد مُضاف إلى الخانة الثانية وهو بحجم القسم الأول منها ، وإن الجمل اللحنيّة في نهايته هي أيضاً كنهاية الخانة الأولى وكنهاية القسم الذي نوّهنا عنه في الخانة الثانية ، وأصبحت الخانة المذكورة في هذه الحالة تشكل مضاعف ألحان الخانة الأولى ، والسبب في ذلك هو اضافة القسم الجديد الذي هو أيضاً يتكوّن من الايقاعين المذكورين . وإن حجم كل من الخانة الثالثة والرابعة من البشرف المذكور هو كحجم الخانة الثانية منه ، ولا يوجد تسليم خاص لهذا البشرف واستعيض عنه بجمل موسيقية في آخر كل خانة تتشابه فيما بينها وتستغرق مقدار /٨/ مقاييس وأُعتبر ذلك بمثابة تسليم.وهذه الاختلافات التي أتينا على ذكرها ، تُعتبر كمحاولة اجتهاد في تأليف صيغة البشرف .

١٢ ــ بشرف من مقام سوز دلارا تأليف السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ ــ ١٨٠٨) من ايقاع دويك (٤/٤) . إن خانات هذا البشرف غير متساوية العدد من جهة الأطقم الايقاعيّة ، الأمر الذي يجعله على اختلاف مع القاعدة المعروفة المتّبعة . وتتكوّن الخانة الأولى من /١٢/ طقم ايقاعي ، والتسليم يحتوي على /٨/ أطقم ، والخانة الثانية تتكوّن من /٢٠/ طقم ، والخانة الثالثة من /٢٤/ طقم ، الخانة الرابعة أيضاً من /٢٤/ طقم . وهذا البشرف ذو لحن جميل وإن مؤلفه موسيقي كبير ، وهو قد وضع بعض المقامات الجديدة الدقيقة ومنها مقام هذا البشرف .

١٣ ــ بشرف النظيرالمصري : هو بشرف عربي قديم مؤلفه مجهول ، واللحن من مقام البياتي . والايقاع دويك (٤/٤) . إن خانات هذا البشرف غير متساوية العدد من جهة الأطقم الايقاعية ، تتكوّن كل من الخانة الأولى والثانية من /١٠/ أطقم ايقاعيّة ، والتسليم يتكوّن من ستة أطقم ، والخانة الثالثة من /١٨/ طقم ، والرابعة من /١٦/ طقم ، مُضاف إليها الخانة الثانية المكوّنة من /١٠/ أطقم ، فتصبح الخانة الرابعة والحالة هذه محتوية على /٢٦/ طقم ايقاعي .

والملاحظة الهامّة على هذا البشرف هي الحاق الخانة الثانية بالخانة الرابعة ، الأمر الذي لا نظير له في البشارف الأخرى ، وإن هذا البشرف جميل ومُطرب ، وهو سهل المنال . وطابعه عربي .

١٤ ــ بشرف صبا بوسلك ، المعروف بالصباحي ، هو تأليف قديم ومؤلفه مجهول ، وايقاعه على الوحدة السائرة الصغيرة ترقم بـ (٢/٤) . وهذا البشرف فيه نقص من الوجهة الفنيّة ، ومقاييس خاناته غير متساوية العدد وأغلبها مفرد ، وحسب القواعد يجب أن تكون المقاييس مزدوجة . الخانة الأولى تتكوّن من /١٧/ مقياس . والتسليم من عشرة مقاييس .

الخانة الثانية مؤلفة من /١٥/ مقياس ، والثالثة من /٢٢/ مقياس والرابعة من /٢٩/ مقياس ، واضح من ذلك أن المؤلف لم يتقيد بالقواعد المعروفة في صياغة البشرف .

١٥ ــ بشرف من مقام صبا . وهو معروف باسم : بشرف صبا مولوي خانة .

والمولويّة : هي طريقة صوفيّة تُنسب إلى جلال الدّين الرومي (١٢٠٧ ــ ١٢٧٣) والمنتسبون إليها يقيمون طقوس هذه الطريقة بقيادة شيخ كبير الشأن من المتصوفين ويتخلل تلك الطقوس (حلقات الذكر) والأناشيد الدينيّة ، والرقص الايقاعي مزيّن ، مع مرافقة العزف على بعض الآلات الموسيقيّة والايقاعيّة .

والبشرف الذي أتينا على ذكره هنا ، لا ينطبق على الصيغة التي عرفّنا بها مواصفات البشرف ، لأنه في الواقع هو عبارة عن معزوفة مؤلفة من جمل موسيقيّة وعبارات متقابلة ومتناظرة وبطريقة سلسة وبسيطة وجميلة . وكأنّها مؤلفة خصيصاً للرقص الايقاعي الذي يمكن له أن يرافق عزف موسيقا هذه المعزوفة ويُلاحظ أن عدد مقاييسها مفرد وهذا لا يجوز ، ويجب أن يكون مزدوجاً . ويُلاحظ وجود الايقاع الرباعي بأصوات موسيقيّة خلال هذه المعزوفة أكثر من مرّة . وهي ليس لها خانات ، كما أنّه ليس لها تسليم . ونلاحظ أيضاً أن القسم الأخير من هذه القطعة يحمل بعض أجزاء القسم الأوّل ولكن ليس بطريقة التسليم المعروفة .

وهذه المعزوفة كأنّها عبارة عن تقاسيم من ايقاع رباعي بسيط ومن مقام الصبا . وفي رأيي : لا يجوز أن نُطلق على هذه المعزوفة اسم (بشرف) لأنها تخالف الصيغة المعروفة التي لا يجوز تغييرها ، إلّا إذا تغير اسم صيغتها .

ونحن لسنا ضد التجديد والابتكار ، ولكن يجب علينا أن نضع اسماً جديداً ، لكل صيغة جديدة لا تتفق مع الصيغ أو القوالب المعروفة .

١٦ ــ بشرف من مقام راست تأليف محمد فخري (١٨٨٧ ــ ١٩٥١) من الاسكندريّة . تتكوّن كل خانة في هذا البشرف من عشرة أطقم ايقاعية . ويتكوّن التسليم من خمسة أطقم وهو لم يؤلف على الايقاعات البسيطة التي درج المؤلفون على استعمالها عادة في البشارف ، بل عمد صاحبه عن قصد إلى تغيير الايقاع وجعله من الايقاعات العرجاء ، واختار له ايقاع سماعي دارج وترقيمه ($\frac{٦}{٨}$) ويسميه البعض أيضاً يوروك سماعي أو أكرك ، وكان أكثر المؤلفين يجعلون لكل خانة مدخلاً لحنياً يكون عادة في آخر لحن التسليم ، وهذا المدخل لا يشمل طبعاً الخانة الأولى ، وفي هذا البشرف لم يضع المؤلف مدخلاً للخانات الثلاث واقتصر على بدايات عادية لكل خانة ونجح في ذلك .

وقد نشر اسكندر شلفون (١٨٧٧ ــ ١٩٣٤) هذا البشرف في مجلته (روضة البلابل) وكان صديقاً للمؤلف ، وقد أتى على وصف البشرف المذكور بما يلي : «إنّه معزوفة رائعة وموسيقا في لغة الملائكة ، جمل صغيرة حوت معاني كبيرة . وموسيقا قليلة حازت محاسن كثيرة ، حلاوة في بلاغة في رشاقة وجمال» .

وللمؤلف المذكور بشرف آخر من مقام الراست أيضاً وعلى ايقاع دور كبير وترقيمه ($\frac{٢٨}{٤}$) وقد درج في تأليفه حسب النهج المتّبع المعروف دون أي اختلاف .

١٧ ــ بشرف من مقام نوأثر تأليف اسكندر شلفون (١٨٧٧ ــ ١٩٣٤) وقد نشر نصه في مجلته ، ونسب تأليفه إلى (كردانس) وهو اسم مستعار . ونلاحظ أن الاسمين (اسكندر ــ و ــ كردانس) يتكوّنان من حروف واحدة ، والأخير يكمن فيه اسم مقام (كردان) .

الظاهرة المميّزة في هذا البشرف هي أن لكل خانة من خاناته الثلاث الأولى ديباجة موسيقيّة تُعتبر بمثابة مدخل ، وهو

لم يُلحّن على ايقاع واحد بسيط حسب تأليف البشارف، بل لحّنه المؤلف على ايقاعات ثلاثة مختلفة وهي آغر دويك ($\frac{4}{4}$) وهو ايقاع الدويك بذاته، ولكن يؤدى بصورة أبطأ. والثاني ايقاع أقصاق سماعي وترقيمه ($\frac{10}{8}$) والثالث ايقاع أقصاق وترقيمه ($\frac{9}{8}$) ويُسمى أحياناً بالقطر المصري العربي بـ (الافرنجي)، والايقاع الأوّل هو من فصيلة البسيط، والآخران هما من فصيلة المركّب أو الأعرج. وقد وصفه مؤلفه بما يلي: « هذا البشرف من البشارف الجميلة المتينة، الممتلئة بالحياة والبلاغة، ويمتاز هذا البشرف بترتيبه العجيب وبمخالفته للقاعدة المألوفة من حيث الميزان فللبشارف جميعها ميزان واحد تبدأ وتنتهي به أمّا هذا البشرف فقد شذّ عنها جميعها واستنّ لنفسه قاعدة جديدة فخرج بذلك بثوب عصري وبصورة مبتكرة لم يسبقه إليها بشرف قبله. فميزان الخانة الأولى والثانية والثالثة (آغر دويك) وميزان التسليم (أقصاق سماعي) وميزان الخانة الرابعة (أقصاق) وينتقل العازف من ميزان (الآغر دويك) إلى ميزان السماعي أقصاق ثم يعود إلى الآغر دويك ثم يعود إلى السماعي ثم ينتقل إلى الأقصاق ومنه إلى السماعي بطريقة سهلة وأسلوب فني جميل لا يشعر معه السامع بالملل أو الرتابة بل بازدياد الطرب واللذة ».

١٨ ــ بشرف حجاز لمؤلف عربي قديم مجهول. وهو مُلحّن على ايقاع شنبر، لذلك كان يُسمى: بشرف شنبر الحجاز، وذلك نسبة إلى ايقاعه المذكور وترقيمه ($\frac{48}{4}$) ولدينا ايقاع آخر باسم شنبر بسيط وترقيمه ($\frac{24}{4}$) والبشرف المذكور مكوّن من خانتين فقط دون تسليم. وكل خانة منه تحتوي على طقمي ايقاع.وبعد منتصف لحن الخانة الأولى، يأتي لحن جديد مماثل تماماً لبداية البشرف ويسري ذلك على ستة مقاييس فقط،ثم تسير التتمة بجمل موسيقية ذات فكرة قريبة جداً من الألحان السابقة وبذلك تنتهي الخانة الأولى. ثم تأتي الخانة الثانية مباشرة، حيث لا يفصل بينهما تسليم لأنه لا وجود له. وتبدأ هذه الخانة بلحن يتشابه في أوّله مع بداية الخانة الأولى، ويكون ذلك في مقياسين فقط، ثم يسير اللحن بفكرة موسيقية مُبسطة ومتسلسلة في حلقات سلّمية تقريباً، أي أنّ السامع لأول مرة يمكن له أن يُدرك ما ستكون عليه الجملة الآتية قبل أن يسمعها، ثم يتابع اللحن سيره بشكل سهل المنال حتى النهاية. وينتهي البشرف المذكور بانتهاء الخانة الثانية ودون تسليم أيضاً.

المُلاحظ على هذا البشرف، أنّه يتكوّن من خانتين فقط ودون تسليم كما ذكرنا وأن جمله اللحنيّة متشابهة.

١٩ ــ بشرف من مقام مستعار تأليف نيقولاكي. وترقيم ايقاعه ($\frac{16}{4}$) وهو نيم خفيف.تتكوّن كل خانة فيه من طقمي ايقاع والتسليم كذلك أيضاً. يتميّز هذا البشرف بصغر حجمه، وأنّ خاناته تبدأ رأساً بعد انتهاء التسليم دون تمهيد لها أو مدخل.

٢٠ ــ بشرف معروف باسم (آلسبار) من مقام عرضبار. يدوّنه البعض من ايقاع دويك وترقيمه ($\frac{4}{4}$) ويُدوّن القسم الأخير منه من ايقاع الوحدة السائرة الصغيرة وترقيمها ($\frac{2}{4}$) وفي رأيي أنّ من الأفضل أن يدوّن بكامله من مقيام ($\frac{2}{4}$). وهذا البشرف قديم ومؤلفه مجهول. والحقيقة والواقع أن صيغته تختلف تماماً عن صيغة البشرف المعروفة. وهو يبدأ بمقدمة لحنيّة طويلة، ثم ينفرد شخص واحد بعزف منفرد على آلته بتقاسيم موزونة ايقاعياً، وعند الاكتفاء من ذلك تأتي الاجابة الموسيقية من جميع الآلات، ثم يأتي دور عازف افرادي آخر وعلى آلة أخرى، ويكون العمل كما كان الأمر مع العازف الأول. وهكذا الحال مع باقي العازفين مع الآلات الأخرى، وبعد آخر اجابة من الجميع لآخر عازف، يأتي قسم جديد يُعزف بسرعة الخطوة العسكرية (مارش) تشترك فيه جميع الآلات أيضاً. وبذلك تكون نهاية هذا البشرف.

والمُلاحظ عليه هو أن سير لحنه لا يتفق مع خانات البشرف العادي المعروف. كما أنّه لا يحتوي على التسليم، وإن

التقاسيم المنفردة واجابة الآلات الموسيقية عليها تجعله يتشابه مع صيغتي (التحميلة والقره بتاق) وهو بالواقع ليس منهما أيضاً بل هو ذو شخصية خاصة منفردة ، وكم نحن بحاجة إلى قوالب جديدة للتأليف الموسيقي .

٢١ ــ بشرف مخمّس العشيران : تأليف عربي قديم ، مؤلفه مجهول ، وايقاعه مخمّس عربي وترقيمه (١٦/٤) كما هو مقرون مع اسمه . ومن تحليل هذا البشرف ، يظهر أن كلاً من الخانة الأولى والثانية تتكوّن من طقمين ايقاعيين والخانة الثالثة تتكوّن من ثلاثة أطقم . أمّا الخانة الرابعة فهي تتكون من طقم ايقاعي واحد ، والتسليم يتكوّن من طقم ايقاعي واحد أيضاً ، والمُلاحظ في هذا البشرف هو أن خاناته غير متساوية في عدد الأُطقم الايقاعيّة ، كما أنّ التسليم لا يُعاد بعد الخانة الرابعة مباشرة بل يُعاد بعدها الخانة الثانية ولكن بسرعة أكثر من سرعتها الأساسيّة ويتبعها التسليم حسب السرعة الأخيرة ، وهنا تكون النهاية . وهذا البشرف يوحي ببساطة التعبير وبذكريات عهود قديمة ، هذا مع المحافظة على اظهار الناحية الجمالية .

٢٢ ــ بشرف من مقام حيّان تأليف علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤ ــ ١٩٥٢) وعلى ايقاع أوسط تركي المركّب وترقيمه (١٣/٤) وفيه الخانة الرابعة موزونة على ايقاع سماعي دارج وترقيمه (٦/٨) ولكن بطريقة ايقاع (٣/٨) مكرر . وهذا البشرف وحيد من نوعه بالنسبة للبشارف المعروفة وخاصة من الناحية الايقاعية .

٢٣ ــ بشرف من مقام ماهور تأليف علي الدرويش الحلبي وعلى ايقاع أوسط عربي وترقيمه (١٣/٨) المركّب . وهذا البشرف مكوّن من خانتين وتسليم فقط .

٢٤ ــ بشرف من مقام هزام تأليف علي الدرويش الحلبي وعلى ايقاع روان شامي المركّب وترقيمه (١٣/٤) والبشرف مكوّن من خانتين وتسليم فقط .

٢٥ ــ وعندنا صيغة ثانية للبشرف هي غير التي أتينا على ذكرها في تعريف صيغته الأساسيّة . والصيغة الثانية التي نعنيها الآن هي (بشرف المربّع) ويوزن طبعاً على ايقاع المربّع المقرون مع اسمه ويرقم بـ (١٣/٤) ويُعتبر هذا من فصيلة الايقاعات المركّبة ، ويتكوّن هذا النوع من البشارف عادة من خانتين وتسليم فقط ، ويكون ترتيبه كما يلي : الخانة الأولى والتسليم ثم الخانة الثانية والتسليم ، أي : أ ، ج ، ب ، ج .

وهناك عدة بشارف من هذه الصيغة ، الأول منها هو بشرف المربّع البياتي ، وهو من التآليف العربية القديمة ومؤلفه مجهول ، وهذا البشرف واضح العبارة سهل المنال مُطرب من نوع الطرب المباشر .

والثاني هو بشرف مربّع الحجاز تأليف صفر علي من القاهرة (١٨٨٤ ــ ١٩٦٢) وهو من التآليف الجيّدة .

وبشرف مربّع حجاز كار كرد تأليف عبد الحليم نويرة من القاهرة (١٩١٦ ــ ١٩٨٥) وله أيضاً بشرف مربّع من مقام نهاوند .

٢٦ ــ وهناك بشرف من مقام الراست تأليف الشيخ محمود صبح من القاهرة (١٨٩٨ أو ١٩٠٠ ــ ١٩٤١) وذلك بايقاع دَوْر هندي المركّب وترقيمه (٧/٨) وهذا مخالف لما هو معروف من جهة ايقاع البشرف .

ولدينا معزوفتان من تأليف عدنان بن ذريل المولود في دمشق عام ١٩٢٨ ، لا يمكن اعتبارهما من صيغة البشارف .

الأولى منهما باسم (مربع الراست) أي بايقاع المربّع المركّب وترقيمه (١٣/٤) ومن مقام الراست، وهي ذات ثلاثة أجزاء لا يتخللها أي تسليم.

والمعزوفة الثانية هي باسم مدوّر شامي الشوري، أي بايقاع مدور شامي المركّب وترقيمه (١٠/٤) من مقام بياتي شوري. وهي مكوّنة من ثلاثة أجزاء ولا يتخللها تسليم، وقد استعاض عنه المؤلف بنهايات متشابهة فيما بين الأجزاء الثلاثة المذكورة.

وقد أتيت على ذكر هاتين المعزوفتين لأنهما مقتبستان أصلاً من صيغة البشرف.

وإنّ استعمال بعض الايقاعات المركبة في صيغة البشرف قد أكسبها طرقاً جديدة في تكوين الجمل الموسيقيّة وألواناً زاهية جذابة.

وعلى كل حال فالنجاح الفنّي مرهون دائماً بمدى عبقرية المؤلف.

وإننا نجد أن البشارف المتداولة هي من مقامات أساسيّة معروفة، ويُكرر عزفها دائماً، بينما لدينا بشارف كثيرة من مقامات فرعية غريبة وجميلة في آن واحد غير مستعملة، ونغماتها الصوتيّة ذات أبعاد دقيقة جداً، فلماذا لا يعزفها الموسيقيّون؟.

إن الاكتفاء بشيء محدد هو نوع من الضعف، ويجب المثابرة دائماً على العمل لايجاد الجديد الحسن وأيضاً احياء التراث في الوقت نفسه، وفي ذلك خدمة للفن والمجتمع والتاريخ.

وقد قلّ الآن استعمال أو عزف البشارف، حيث أُستعيض عنها بالمقدمات الموسيقيّة الطويلة وهي جميلة أيضاً، ولا يجوز في أي حال من الأحوال نكران جمال ألحان البشارف، الذي يدلّ على عبقرية مؤلفيها.

البشرف ومقارنته مع صيغة (الروندو) الغربيّة

إنّ صيغة البشرف تشبه إلى حدٍ ما صيغة تأليف الروندو Rondo عند الغربيين، والمعنى اللفظي لهذه الكلمة، هو الدائرة أو الدائري Rond، وربما كان اختيار هذه التسمية بسبب وجود علاقة ما بين طريقة تأليف هذه الصيغة وبين مدلول اسمها.

وقد انتشر هذا النوع من التأليف في أوروبا في القرن الثامن عشر، وقد أدخله بعض المؤلفين كجزء من أجزاء بعض المؤلفات الأجنبيّة، ثم أُدخل كقسم رئيسي في الحركة أو الجزء الأخير من السوناتا[١٠] وما يُبنى على نظامها، وتتكون صيغته من الأقسام التالية: أ، ب، أ، ج، أ، د، أ. وقد تكون تلك الأجزاء أكثر عدداً مما ذكرنا. ويتضح مما تقدم أن الجزء (أ) هو بمثابة التسليم لبقية الأجزاء. والصورة المميزة لصيغة الروندو، هي الرجوع إلى اللحن الأساسي (أ) بعد كل قسم من الأقسام

---

١٠ ــ السوناتا: هي اسم صيغة لنوع من الألحان الغربيّة كُتب لآلة موسيقيّة أو آلتين، يتألف من ثلاث أو أربع حركات (أي أجزاء). الحركة الأولى تميل عادة إلى السرعة، والحركة الثانية بطيئة. والحركة الثالثة تكون بطريقة المنويتو أو الاسكرزو، وايقاعهما ثلاثي، والحركة الرابعة سريعة أو بطريقة الروندو.

وللسوناتا شروط فنيّة في التأليف. ويمكن أحياناً أن يحلّ كل من الجزئين الثاني والثالث محلّ الآخر. كما يمكن بشكل آخر الاستغناء عن حركة المنويتو، فتصبح السوناتا مكوّنة من ثلاث حركات ولا مجال للتفصيل هنا بأكثر من ذلك.

الأخرى، وهذا ما يجعله يتفق مع صيغة البشرف، ويُعتبر القسم (أ) المذكور بأنّه أهمّ ما في صيغة الروندو، والأمر المتعارف عليه في تأليفه، هو أن يلجأ المؤلف إلى التغيير في بعض جمله اللحنيّة وتجديدها عند كل اعادة.

أمّا عدد أقسام الروندو فقد تزيد عن أربعة، وقد تطول أو تقصر هذه الأقسام فيه' بينها.

وليس لذلك أهمية كبرى، والمهم في الموضوع هو العمل الفنّي الأساسي في التوازن والتباين العام بين أقسام تلك الصيغة وارتباطها مع اللحن الرئيسي الأوّل، وهذا مما يؤيد وجه الشبه بين البشرف والروندو.

ولزيادة الايضاح يمكن لنا أن نورد مثالاً عن هذه الصيغة فنقول: لنفرض أننا نؤلف روندو من مقام (دو الكبير):

١ ــ يبدأ باللحن الرئيسي أو الأساسي بطريقة واضحة وجيدة، ويكون هذا بمثابة التسليم لأقسام صيغة الروندو، ويستقر في نهايته على المقام الذي اخترناه له وهو (دو الكبير).

٢ ــ بعد انتهاء القسم الرئيسي الذي أشرنا إليه، يبدأ مباشرة لحن آخر من مقام قريب إلى مقام دو الكبير، ويمكن أن يكون من غمّار المقام المذكور، أي من الدرجة الخامسة والتي هي هنا صول الكبير.

٣ ــ بعد الانتهاء من هذا الجزء يُعاد اللحن الرئيسي الأوّل الذي هو من مقام دو الكبير، ولكنه لا يكون بصورة طبق الأصل كما عُرض في المرة الأولى، بل يجب على المؤلف أن يجري بعض التغيير والتجديد والتحوير لتجنب الرتابة ولاغراء المستمع على استقبال اللحن الرئيسي بوقع جديد وقبول حسن.

٤ ــ بعد عزف اللحن الرئيسي للمرة الثانية يبدأ لحن قسم ثالث جديد ومن مقام آخر قريب أيضاً من المقام الأساسي الأوّل، وليكن مثلاً من (لا) الصغير (لا، مينور) وهو المقام الذي يُعتبر بمثابة قريب لمقام دو الكبير، رولاتيف Relatif.

٥ ــ بعد ذلك يُعاد اللحن الرئيسي الأوّل (التسليم) مع ألوان جديدة من التحوير والتجديد لم تكن قد سُمعت من قبل.

٦ ــ يمكن أن تضاف أقسام جديد، ويتكرر أيضاً عزف اللحن الرئيسي بعد كل جزء جديد بالشروط نفسها التي ذكرناها أي أنّه يجب أن يكون دائماً على جانب هام من التنوع الأمر الذي يجعل له في كل اعادة أهمّية متجددة.

وأخيراً تُختم هذه الصيغة باللحن الرئيسي (التسليم) وبالمقام الأساسي.

والفرق بين صيغة الروندو والبشرف، هو أنّ الأوّل يبدأ بالقسم الذي اعتبرناه بمثابة التسليم، بينما نجد أن التسليم في البشرف يأتي بعد الخانة الأولى وليس في بدايتها.

إنّ التسليم في الروندو، يجري عليه التغيير والتجديد في بعض جمله وفي كل اعادة، في حين أنّ هذا لا يطرأ عليه أي تغيير أو تحوير عند اعادته بين أجزاء أو خانات البشرف.

وقد ذكر أحد المؤلفين عن تعريف البشرف بأن تركيبه يشبه تركيب السوناتا أو السيمفوني[١١] وذلك استناداً إلى عدد

---

١١ ــ السيمفوني: هي أكمل وأرق تأليف آلي عالمي، وتتكوّن من أربع حركات، ويشترك في تأديتها فرقة موسيقيّة كبيرة كاملة. وصيغتها تشبه تكوين صيغة السوناتا، التي مرّ ذكرها سابقاً، ولكنّ أجزاء أو حركات السيمفوني تكون أطول وأكمل في التأليف من الأجزاء التي تتألف منها السوناتا.

أجزائه الأربعة، وأنه يحمل في طيّاته الشيء الكثير من معالم السيمفوني، والواقع أن البشرف في تكوينه لا يشبه مطلقاً تكوين السيمفوني، وإن كان كالاتفاق فيما بينهما على أربعة أقسام، ولا يصح أن يؤخذ هذا العدد كوجه شبه بين الصيغتين، لأن لكل قسم أو حركة في السيمفوني شروطاً متعددةً في طريقة التأليف، كما أنّ هذه الحركات تختلف فيما بينها من حيث السرعة والبطء والمبنى والمعنى وطريقة التكوين. الأمر الذي يبعد وجه الشبه بين الصيغتين المذكورتين.

وإنّ الموسيقي أبو بكر خيرت (٢٧/٥/١٩١٠ ــ ٢٥/١٠/١٩٦٣) من القاهرة كان قد قام بتأليف الموسيقا السيمفونية، وقد استعان في مطلع واحدة منها بأخذ قسم من أحد البشارف المعروفة وبألحان أخرى من المتاليات الشعبية، إلّا أن هذا لا يمكن أن نعتبره بمثابة تطوير للبشرف أو وجود وجه شبه بين الصيغتين.

وإنّ فكرة أخذ بعض الألحان الشعبية أو بعض أجزاء منها واستخدامها بعد التطوير في مقطوعات أخرى عالمية، ليست بفكرة جديدة.

وإن الموسيقي المجري: بيلا بارتوك (١٨٨١ ــ ١٩٤٥) كان قد جمع المقطوعات الشعبية المجريّة والرومانيّة والتشيكوسلوفاكيّة، وبنى الكثير من مؤلفاته على تلك الألحان، كما أنه تأثر في بدء حياته بالموسيقيين: جوهان برامس (١٨٣٣ ــ ١٨٩٧) وفرانز ليست (١٨١١ ــ ١٨٨٦) وريتشارد فاجنر (١٨١٣ ــ ١٨٨٣) وريتشارد شتراوس (١٨٦٤ ــ ١٩٤٩) وكلهم من أئمة الرومانتيكيّة والقوميّة والتأثريّة، ومنهم (برامس) بين الرومانتيكيّة والكلاسيكية الحديثة.

وإنّ الموسيقي الروسي الأرمني الأصل: آرام خاتشاتوريان (١٩٠٣ ــ ١٩٧٨) بدأ بالتأليف على أساس الألحان الأرمنية والقوقازيّة.

اتماماً للفائدة أذكر بعض البشارف المشهورة بشأن بيان عدد الأطقم الايقاعية التي تستغرقها الخانة أو التسليم.

١ ــ البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من طقم ايقاعي واحد. وكذلك التسليم أيضاً:

مقام جهاركاه، ايقاع شنبر (٤٨/٤)، تأليف توفيق صباغ (١٨٩٢ ــ ١٦/١٢/١٩٦٤)، عازف كمان.
مقام نوأثر، ايقاع خفيف (٣٢/٤)، تأليف يوسف باشا (١٨٢٠ ــ ١٨٨٥)، عازف ناي.
مقام محيّر كردي، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف أستيك افندي (١٨٥٨ ــ ١٩١٣).
مقام قار جغار، ايقاع رمل (٥٦/٤)، تأليف بلبل صالح (ــ ١٩٢٣)، عازف كمان.
مقام ماهور، ايقاع مخمّس تركي (٣٢/٤)، تأليف رؤوف بك (ــ   ).

٢ ــ البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من طقمين ايقاعيين. والتسليم من طقم ايقاعي واحد. بشارف من مقام راست، وهزام، وحسيني، وأصفهان، وكلها بايقاع دور كبير (٢٨/٤) تأليف عاصم بك (١٨٥١ ــ ١٩٢٩) عازف كرنفون (آلة نفخ).

مقام ماهور، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف أدهم افندي (١٨٥٥ ــ ١٩٢٦)، عازف سنتور.
مقام سوزناك، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف سلا نيكلي أحمد (١٨٦٩ ــ ٤/١٢/١٩٢٦).
مقام بسته نكار، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف نعمان آغا (١٧٥٠ ــ ١٨٣٤).
مقام حجاز، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف توفيق صباغ من حلب (١٨٩٢ ــ ١٩٦٤)، عازف كمان.
مقام راست، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف محمد فخري (١٨٨٧ ــ ١٩٥١)، من الاسكندرية، عازف عود.

مقام شوق طرب، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف عبد القادر بك.

مقام فر حفزا، ايقاع مخمّس تركي (٣٢/٤)، تأليف جميل بك (١٨٧١ ــ ١٩٢٥)، عازف طنبور.

مقام طاهر بوسلك، ايقاع مخمّس تركي (٣٢/٤)، تأليف رضا افندي (ــ ١٨٤٧)، عازف كمان.

مقام قار جغار، ايقاع مخمّس عربي (١٦/٤) تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ــ ١٩١٣)، عازف كمان.

مقام صبا زمزمة، دور فرنكجين تركي (٢٤/٤)، تأليف علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤ ــ ٢٦/١١/١٩٥٢)، عازف ناي.

مقام نهاوند، ايقاع ورشان (٣٢/٤)، تأليف جميل عويس (ــ ١٩٤٧)، عازف كمان سوري من القنّي.

مقام بسته نكار، ايقاع هزج تركي (٤٤/٤)، تأليف علي الدرويش الحلبي.

٣ ــ البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من طقمين ايقاعيين والتسليم كذلك أيضاً:

مقام بنجكاه، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف صالح دده وشفيق يوسف باشا.

مقام عجم عشيران، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف اسكندر شلفون (١٨٧٧ ــ آذار ١٩٣٤)، لبناني عاش في القاهرة.

مقام عشاق، ايقاع خفيف (٣٢/٤)، تأليف عثمان بك، (١٨١٦ ــ ١٨٨٥)، عازف طنبور.

مقام حجاز كار، ايقاع خفيف (٣٢/٤)، تأليف علي الدرويش الحلبي.

مقام حجاز كار كرد، ايقاع مخمّس تركي (٣٢/٤)، تأليف جميل بك (١٨٧١ ــ ١٩٢٥)، عازف طنبور.

مقام راست، ايقاع مخمّس تركي (٣٢/٤)، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ــ ١٩١٣)، عازف كمان.

مقام مستعار، ايقاع نيم خفيف (١٦/٤)، تأليف نيقولاكي (ــ نحو ١٩٠٨).

٤ ــ البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من ثلاثة أطقم ايقاعيّة. والتسليم يتكوّن من طقم ايقاعي واحد. بشارف من مقام نهاوند، وصبا، وهزام، وحجاز همايون، وكلها بايقاع دور كبير (٢٨/٤) تأليف عثمان بك (١٨١٦ ــ ١٨٨٥) عازف طنبور.

مقام حسيني، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف حافظ عثمان موصلّي (١٨٤٠ ــ ١٩٢٠).

مقام دوكاه، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف يوسف باشا (١٨٢٠ ــ ١٨٨٥)، عازف ناي.

مقام حجاز كار كرد، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ــ ١٩١٣)، عازف كمان.

مقام عشاق، ايقاع دور كبير (٢٨/٤)، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ــ ١٩١٣)، عازف كمان.

مقام سوزناك، ايقاع شنبر تركي (٢٤/٤)، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ــ ١٩١٣)، عازف كمان.

مقام بسته نكار، ايقاع فاخت (٢٠/٤)، تأليف طاتيوس (١٨٥٥ ــ ١٩١٣)، عازف كمان.

مقام فرح فزا، ايقاع فاخت (٢٠/٤)، تأليف اسماعيل حقي بك (١٨٦٥ ــ ١٩٢٧).

مقام حجاز همايون، ايقاع رهج (٢٤/٤)، تأليف ولي دده، أو بايقاع شنبر تركي. وكلاهما بترقيم واحد.

٥ ــ البشارف التي تتكون كل خانة منها من أربعة أطقم ايقاعية. والتسليم يتكوّن من طقمين ايقاعيين:

مقام حجاز، ايقاع فاخت (٢٠/٤)، تأليف سالم بك (ــ)، عازف ناي.

مقام بوسلك، ايقاع نيم خفيف (١٦/٤)، تأليف نيقولاكي (ــ نحو ١٩٠٨).

مقام طاهر بوسلك، ايقاع مخمّس عربي (١٦/٤)، تأليف رضا افندي (ــ ١٨٤٧)، عازف كمان.
مقام ماهور، ايقاع نيم خفيف (١٦/٤)، تأليف جميل بك (١٨٧١ ــ ١٩٢٥)، عازف طنبور.

٦ ــ بشرف مقام نكريز ايقاع فرع (٣٢/٤) تأليف علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤ ــ ١٩٥٢) تتكوّن كل خانة فيه من طقمي ايقاع، والتسليم من ثلاثة أطقم ايقاعية، وبهذا يكون أكثر طولاً من الخانة، وهذا وضع نادر جداً.

٧ ــ البشارف ذات الايقاعات الطويلة حيث أن الواحد منها يشمل الخانة والتسليم معاً وذلك بالنظر لطوله، ومنها:
مقام شوق أفزا، ايقاع ثقيل (٩٦/٤)، تأليف نعمان آغا (١٧٥٠ ــ ١٨٣٤).
مقام شاه ناز، المعروف ببشرف الكوزم، ايقاع زنجير (١٢٠/٤)، تأليف تيراكي.
مقام رهاوي، ايقاع زنجير (١٢٠/٤)، تأليف أيساق (اسحاق) (ــ ١٨١٤).
مقام سازكار، ايقاع حاوي أرهاوي (١٢٨/٤)، تأليف قنتمير (ــ   ).

٨ ــ وهناك بشارف من ايقاعات متنوعة، منها ما يلي:
بشرف مقام سلطان يكاه، ايقاع جفته دويك (١٦/٤)، تأليف نديم آغا (ــ   )، تتكوّن كل خانة فيه من ثلاثة أطقم ايقاعية، والتسليم مثلها أيضاً.
بشرف مقام حجاز كار كرد، ايقاع دويك (٤/٤)، تأليف واسيلاكي (١٨٤٥ ــ ١٩٠٧)، عازف كمان، تتكوّن كل خانة فيه من /١٢/ طقم ايقاعي والتسليم من /٨/ أطقم.
بشرف مقام صبا، ايقاع دويك (٤/٤)، تأليف علي الدرويش الحلبي، تتكوّن كل خانة فيه من /١٣/ طقم ايقاعي، والتسليم مثله.
بشرف ماهور، ايقاع أوسط عربي (١٣/٨)، تأليف علي الدرويش الحلبي، ألف منه خانتين والتسليم فقط تتكوّن الخانة فيه من سبعة أطقم ايقاعية، والتسليم من خمسة أطقم.
بشرف هزام، ايقاع روان شامي (١٣/٤)، تأليف علي الدرويش الحلبي، ألف منه خانتين وتسليم فقط تتكوّن الخانة فيه من /٣/ أطقم ايقاعية والتسليم من طقمين ايقاعيين.

ملحوظة: لم يضع الأتراك ألحاناً من مقام الجهاركاه. لأنه غير موجود لديهم، أمّا موسيقيو العرب فقد صاغوا منه الكثير من السماعيات وبعض البشارف، ولعل أوّل من ألّف منهم بشرفاً من هذا المقام هو قسطندي منسي (١٨٦٦ ــ   ) من القاهرة، ثم توفيق الصباغ من حلب (١٨٩٢ ــ ١٩٦٤).

ملحق لصيغة البشرف

اللازمات الموسيقيّة

من المصطلحات الموسيقيّة ما يدلّ على أنواع من العزف الآلي العربي، يُطلق عليها لفظ لازمات موسيقيّة، مفردها لازمة. وهي ليست من ضمن القوالب أو الصيغ الأساسيّة في التأليف، بل تؤدى خلال الغناء أو أثناء سكوت المغنّي فيما بين الجمل اللحنيّة، وهي على عدة أنواع، منها:

١ ــ الترجمة: هي عزف ما يغنّيه المغنّي بوساطة الآلات دون الأصوات والألفاظ، أي اعادة لحن الغناء بالعزف فقط، وقد تحلّ أحياناً محل الدولاب، أي (المقدّمة الموسيقيّة القصيرة) في بعض الأهازيج والأناشيد.

٢ ــ رسم: معناه عزف المقطع أو الجزء الأوّل من القطعة التالية في الغناء.

٣ ــ قنطرة أو جسر: ويُقال له بالأجنبي (كوبري) وهو عزف قطعة توصل من النغمة التي انتهى بها المغنّي إلى النغمة التي سيبدأ بها القطعة التالية في الغناء.

٤ ــ استقرار: هو عزف جملة موسيقيّة توصل من النغمة التي انتهى بها المغنّي إلى قرار اللحن أي أساسه.

٥ ــ السياحة: هي عزف جملة موسيقيّة أو أكثر، لا لغرض سوى ملء فراغ سكوت المغنّي، وفي بعض الأحيان قد يُقصد من السياحة توصيل الغناء إلى أوّل طقم الايقاع إن كان من الايقاعات الطويلة.

٦ ــ توضيح الضرب: هو عزف مواضع التخفيف والتشديد بواسطة الآلات أثناء سكوت المغنّي.

٧ ــ استذكار أو صدى: هو اعادة المقطع الأخير من الغناء بواسطة الآلات الموسيقيّة فقط. ويطلق بعض الموسيقيين

والذوّاقين لفظة (لازمة) على الجزء الغنائي الأوّل الذي يؤدى في صيغة الطقطوقة ، أو في بعض الأغاني الشعبيّة والأناشيد المدرسيّة والوطنيّة وما شابه ذلك ، كما تُطلق كلمة الغصن أو الدور على القسم الثاني ، الذي يُعاد بعده غناء الجزء الأوّل ، ويُشار إلى هذه الاعادة بلفظتي (إلى اللازمة) . ثم يأتي غناء غصن آخر ، ويُعاد بعده الجزء الأوّل ، الذي أُعتبر بمثابة (لازمة) . وقد يتكرر ذلك عدة مرات حسب طول أو قصر المدة التي يستغرقها الغناء .

كما تُطلق لفظة (لازمة) على قسم التسليم في المعزوفات الموسيقيّة ، ومن الأفضل أن لا نخلط أمر المدلول فيما بين اللفظتين ، ولنبق لفظة (تسليم) كما أشرنا إليه في بحث صيغتي البشرف والسماعي ، كما أننا أظهرنا في أعلاه ما تعنيه اللازمة في أوضاعها المتعددة .

السماعي

تدلّ هذه اللفظة في المجال الموسيقي في الوطن العربي وعند الأتراك والفرس على ناحيتين هما:

١ ــ الناحية الايقاعية.

٢ ــ الناحية التي تتعلق بتأليف صيغة موسيقيّة آلية معيّنة.

والفرس هم أوّل من أطلق هذه اللفظة على الصيغة المذكورة، وقد استعملها الأتراك والعرب فيما بعد بالمدلول نفسه أيضاً.

ويُخال للقارىء أول الأمر أنّ هذه اللفظة لها علاقة ما بالسمع أو الاستماع حسب المفهوم باللغة العربية لهذه الكلمة، حيث أنّ (السماع) يعني الغناء، وسماعِ (بكسر العين) هو اسم فعل بمعنى أسمع، والمسمعة تعني المغنيّة.

ولكن المقصود هنا هو غير ذلك، فهذه اللفظة تُطلق اصطلاحاً على صيغة آلية تتّفق وصيغة البشرف التي تكلمنا عنها سابقاً. فالسماعي يتكوّن أيضاً من أربع خانات وتسليم ويكون تكوينه كما يلي:

١ ــ الخانة الأولى والتسليم.

٢ ــ الخانة الثانية والتسليم.

٣ ــ الخانة الثالثة والتسليم.

٤ ــ الخانة الرابعة والتسليم.

يؤلف السماعي من أيّ مقام من المقامات المعروفة إن كان ذلك من المقامات الأساسية أو الفرعيّة، هذا من جهة أولى، ومن جهة ثانية فأنّه يتقيد بايقاعات محددة من فصيلة المركب، وليس للمؤلف الحريّة المطلقة في اختيار أنواع أخرى من الايقاعات كما هو عليه الحال في صيغة البشرف التي يمكن لها أن توزن على ايقاعات متنوعة ومتنوعة جداً، إن كان ذلك من الفصيلة البسيطة وهي الأكثر استعمالاً أو من المركبة وهي قليلة الاستعمال في صيغة البشارف.

الخانة الأُولى : يُراعى في الخانة الأُولى والتسليم اظهار شخصية وطابع المقام المُلحن منه السماعي المقصود ، وإن الشروط التي ذكرناها في تأليف صيغة البشرف هي في الوقت ذاته تنطبق على (السماعي) الذي يُعتبر صورة مصغّرة عن البشرف .

ولاَ يُخفى ما للتسليم من أهمية في صيغ البشارف والسماعيات أو ما يماثلها من المؤلفات ، وهو يُعتبر بمثابة العمود الفقري للمعزوفة ، ومن أهداف وضعه بالترتيب المعروف ، ايجاد التلاؤم والتوافق دائماً بين بدايات الخانات (ما عدا الخانة الأُولى) ونهايته . واتّفاق هذه النهاية مع بداية الخانات . وهو بذلك يُعاد أربع مرات خلال أجزاء هذه المعزوفة ، لذلك يجب مراعاة الجمال والجاذبية في تأليفه .

ويعمد المؤلفون دائماً لوضع التسليم على أفضل وأجمل وأكمل وجه ممكن ، لأنه يمثل الجزء الأهم في المعزوفة وليشدّ السامع إليه . وكثيراً ما ينتظر هذا مجيء التسليم ليحصل على الطرب والرّاحة أكثر وأكثر .

وقد يلجأ المؤلفون لهذه الصيغ بالابتداء بتأليف التسليم أولاً ، ومن ثمّ يحاولون فيما بعد تأليف الخانات ومراعاة ربطها مع التسليم، وذلك بالنظر لما لهذا الجزء من الأهمّية . وعلى المؤلف أن يُظهر في التسليم شخصية المقام المُلحن منه (السماعي) بصورة واضحة لتسيطر على السامع ، ولأنه يكون الاستقرار النهائي الذي تختتم به تلك الصيغة .

وقد عمد بعض العازفين إلى عزف كل خانة من السماعي مرة واحدة . بينما يعزفون التسليم مرّتين بعد كل خانة ، وهذا أمر غير طبيعي وغير ملائم ، يرفضه الذوق السليم ومبدأ تقبل الأمور ، والأفضل هو العمل بعكس تلك الطريقة ، أي يجب أن تُعزف الخانة مرّتين وذلك بالنظر لقصر مدتها وليرسخ لحنها نوعاً ما في ذهن المستمع، ولأنها لا تتكرر فيما بعد .

وأن يُعزف التسليم مرة واحدة بعد كل خانة ، لأننا إذا اتّبعنا الطريقة الأُولى ، فإننا نكون بتلك الحالة قد عزفنا التسليم حوالي ثماني مرات ، وهذا كثير ، وقد يُخال للسامع العادي أنّ التسليم هو كل ما في تلك المعزوفة من ألحان ، ولكن لكل قاعدة شواذ ، فقد يحصل أحياناً أنّه من المستحسن اعادة التسليم ، كما هو الحال في سماعي فرحفزا تأليف جميل بك ، ولكن هذا الوضع لا يحدث إلّا في حدود ضيقة جداً .

الخانة الثانية : ينتقل المؤلف في هذه الخانة إلى مقام آخر ملائم للمقام الأساسي المُلّحن منه السماعي وبالوقت نفسه يمكن الانتقال إلى مقامات أخرى بصورة عرضيّة غير مسيطرة . مع حسن التخلص فيما بعد ، ويكون اللحن هنا ضمن حدود مرتبة أو طبقة أو ديوان المقام أي ضمن ثمانية أصوات من الاستقرار إلى جوابه ، وقد تزيد الأصوات عن ذلك في بعض الأحيان بصورة قليلة .

الخانة الثالثة : يكون اللحن في هذه الخانة من المناطق الصوتيّة الحادّة (أي من الجواب) إن كان ذلك من المقام الأساسي أو من غيره ، ويمتاز بحيويته وبهجته ورشاقته الظاهرة البرّاقة ، وغالباً ما تكون تنقلاته الصوتيّة أكثر صعوبة مما هي عليه في الخانتين السابقتين .

الخانة الرابعة : من الصفات الرئيسيّة لهذه الخانة هي تغيير نوع الايقاع فيها ، حيث يمكن أن تُلحّن على أنواع متعددة من فصيلة الايقاعات المركّبة ، وأحياناً قليلة يكون اللحن فيها على ايقاعات من الفصيلة البسيطة ، ويكون أداء اللّحن بصورة سريعة وصعبة . وقد تكون الأصوات ضمن ديوان المقام المقصود، ولا مانع من الانتقال باللحن إلى الأصوات الحادّة

(الجوابات) . هذا مع التصرف الحسن بالانتقالات اللحنيّة المناسبة لربط هذه الخانات مع التسليم ومن ثمّ ربط هذه مع الخانات كما بيّنا ذلك بصورة مفصّلة في بحث البشرف .

كان الأتراك يعزفون السماعي إمّا بعد البشرف مباشرة ، أو بعد الوصلة الغنائية . أمّا العرب فإنهم كانوا يستهلّون وصلتهم الغنائية باحدى هاتين الصيغتين .

وبعد حين من الدهر حلّ السماعي محلّ البشرف . ومع تقدم الزمن ، كانت الفرقة الموسيقية تكتفي بعزف الخانة الأولى والتسليم فقط من السماعي كمقدّمة موسيقيّة قبل الغناء . وإن بعض هذه الفرق كان يتمم عزف بقيّة الخانات خلال أوقات الغناء ، وهذه طريقة غير مستحبّة مطلقاً . لأنّ هذا الاجراء وهذه الطريقة من شأنهما القضاء على الناحية النفسيّة للسماعي وعلى التدرّج الفكري في بنائه العام ، ولا يحصل التأثير أو المفهوم الذي يرمي إليه المؤلف .

أمّا الآن فلم نعد نستمع لعزف أي بشرف . وإن عزف السماعي أصبح نادراً جداً جداً . وقد أُستعيض عن عزف هاتين الصيغتين بمقدمات موسيقيّة حديثة لا ينكر جمالها وفنّها .

ولكن يجب ألا يُخفى عن الذهن القيمة الفنيّة الكبيرة للبشرف والسماعي . وإن التأليف الناجح فيهما لهو أصعب بكثير من أيّة مقدّمة موسيقيّة عصريّة مهما كانت ناجحة . وإن السبب الرئيسي في قلة استعمال البشرف والسماعي لا يعود إلى ضعفهما أو فشلهما أو عدم مسايرتهما لروح العصر الحاضر ، كلّا ، بل يعود إلى ضعف الجمهور في الثقافة الموسيقيّة بصورة عامّة ، ولأنّ فهمهما يحتاج إلى جدّية الاصغاء والتذوّق الحسن .

السماعي وايقاعاته

هناك عدة ايقاعات مستعملة في الموسيقا العربية تحمل لفظة (سماعي) وبما أنّ هذه الايقاعات تختلف فيما بينها من حيث الطابع أو الشخصيّة ومن حيث كثرة أو قلة عدد أزمنتها أو نبضاتها لذلك فقد أُضيفت كلمة ثانية للفظة المذكورة تحدد طبيعة تكوين كل واحدة منها .

ومن المعلوم أنّ الايقاعات تتكوّن من نبضات أو ضربات زمنية تستغرق كل نبضة منها مدة خطوة سير أو مدة تصفيقة يدين ، وهذه الضربات تختلف فيما بينها من حيث القوة والضعف والقوة المتوسطة ، ويتخلل تلك النقرات بعض السكتات التي لها قيمة زمنيّة وطبعاً لا يؤدى بها ضرب ايقاعي .

ويوضع في بداية القطعة الموسيقيّة أو الغنائية دليل لكل ايقاع يدل على عدد الأزمنة التي يحتويها ونوعها إن كانت من فصيلة البسيط أو المركّب والمركّب المزجي ، ويكون هذا الدليل على هيئة كسر عادي أي صورة ومخرج ، مثلاً ($\frac{٢}{٤}$) فالمخرج هنا يدلّ على النوع والعدد الذي قُسّمت إليه علاقة المستديرة (O) التي تُعتبر الآن أمّ العلامات الزمنيّة والتي يمكن تقسيمها إلى أرقام محدّدة ، وبذلك نحصل على علامات زمنيّة جديدة تتناقص مدّتها الزمنيّة حسب الرقم الذي تُقسم إليه ، أمّا رقم الصورة فإنّه يدلّ على عدد الأجزاء التي تمثل القيم الزمنيّة المأخوذة من نتيجة ذلك التقسيم . وفي المثال ($\frac{٢}{٤}$) يُفهم أنّنا قسّمنا المستديرة إلى أربعة أقسام وبذلك حصلنا على أربع علامات من قيمة السوداء وأخذنا منها اثنتين فقط حسب رقم (الصورة) .

إنّ صيغة ألحان السماعي توزن غالباً على ايقاع (السماعي ثقيل) ودليله ($\frac{١٠}{٨}$) وهو كما يلي :

دم			تك		دم	دم	تك		
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

الدُمّ معناه الضرب القوي. والتك يعني الضرب الضعيف. وكل نقطة تساوي سكتة قيمتها الزمنيّة هنا كقيمة واحدة من الدم أو التك، وهذا الايقاع مكوّن ممّا يعادل عشر علامات من ذات السن وأحياناً يوزن السماعي على ايقاع أقصاق سماعي (أو سماعي أقصاق) وله عدة أسماء أخرى ودليله أيضاً (١٠/٨) وهو كما يلي:

دم		تك	تك		دم		تك		تك
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

وهناك شبه كبير بين الايقاعين المذكورين.

ويُطلق الأتراك لفظة ساز سماعي على ايقاع بترقيم (٥/٨) وهناك ما ينوف عن تسعة ايقاعات تحمل الدليل ذاته، وأيضاً ما ينوف عن أربعة ايقاعات بترقيم أو دليل (٥/٤) والذي نعنيه هنا هو كما يلي من حيث التكوين:

دم		تك		تك
١	٢	٣	٤	٥

ووحداته من علامات ذات السن وترقيمه (٥/٨).

وهذا ينطبق أيضاً على الايقاع الذي يحمل الأسماء التالية: تريّا أو الأعرج التركي، أو أقصاق تركي، أو ترك أقصاغي

ولكن هذا الايقاع لا تكفي أزمنته لتعادل (١٠/٨) وبهذه الحالة يُضاف إليه هذه التتمّة:

دم		تك	تك	
١	٢	٣	٤	٥

وبذلك يصبح بما يعادل (١٠/٨). وبتقديم القسم الأول على القسم الثاني يصبح الايقاع على الشكل التالي:

دم		تك	تك		دم		تك		تك
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

وهو ايقاع السماعي أقصاق ذاته.

وبتدقيق السماعيات المؤلفة باسم (ساز سماعي) نجد أنّ سير اللحن وسير الايقاع فيها لا يختلفان مطلقاً عن السير في السماعي أقصاق والسماعي ثقيل، وفي رأيي، لا لزوم لذكر مصطلح (ساز سماعي) ويمكن الاستغناء عن لفظة (ساز)، ووضع دليل الايقاع بالشكل الأفضل وهو (١٠/٨)، وإن تقسيم هذا إلى قسمين يسبب الالتباس والغموض لدى بعض طلاب الموسيقا.

كما أن بعض المؤلفين يضعون اشارات تحويل عرضيّة على بعض الأصوات في سياق اللحن بقصد تغيير المقام وقد يحدث ذلك مثلاً ضمن القطعة في القسم الأول من ايقاع (ساز سماعي) الذي هو في النتيجة عبارة عن ترقيم (٥/٨)+(٥/٨)=(١٠/٨). كما ذكرنا، ومن المعلوم وحسب القاعدة المعروفة أن تأثير تلك الاشارات يكون ضمن المقياس الموضوعة

فيه فقط، وينتهي مفعولها عند (حاجز) ذلك المقياس ولا يشمل ما بعده، ولكن الذي يقع أحياناً، بل غالباً هو أن هؤلاء المؤلفين يضعون تلك الاشارات ويعتقدون أنّها تشمل قسمي ايقاع (ساز سماعي). وهذا الاعتقاد الخاطئ يسبب الالتباس ويقع العازفون بأخطاء كثيرة عند العزف من جرّاء ذلك التدوين المغلوط، ومنعاً عن وقوع الالتباس والحيرة والخطأ. يجب تدوين الايقاع بترقيم (١٠/٨) كما ذكرنا، والغاء ترقيم (٥/٨).

أنواع الايقاعات التي يمكن أن تستعمل في الخانة الرابعة من السماعي

لا بدّ لنا بعد ما تقدم من شرح أن نقف مطوّلاً عند الخانة الرابعة لتحرّي مختلف الايقاعات التي يمكن أن ترد فيها. لما لهذه الخانة من الأهمية. وما قد يقع من الالتباسات أحياناً في كيفية تأدية ايقاعاتها. فاللحن كما هو معلوم يتبع الايقاع. وينطبع بشخصيته.

يتغيّر الايقاع في الخانة الرابعة من السماعي، ويمكن أن توزن على أحد الايقاعات التالية: ايقاع سماعي سربند أو سماعي طائر ودليله يكتب بترقيم (٣/٨) وهو كما يلي:

دم	تك	تك
١	٢	٣

أو:

دم		تك
١	٢	٣

وهو مكوّن من ثلاث علامات من ذات السن أو ما يعادلها. ويقابله عند الغربيين ميزان الفالس السريع. ويُقال له في تونس: القَزْج. وفي السودان: البجة.

وإن الأتراك كانوا قد درجوا في مؤلفاتهم الموسيقية على وضع ايقاع بترقيم (٦/٨)، وهم يقصدون من ذلك ايقاع (٣/٨) مكرراً ضمن المقياس الواحد، ونعني بالمقياس القسم الذي يحوي طقم الايقاع، وإن الجمع بين (٣/٨)+(٣/٨)=(٦/٨)، أمر غير مستحب، لأنّه يمكن وقوع الالتباس أو الخطأ بسبب أن ايقاع (٦/٨) المذكور يمكن أن يُعزف أيضاً بسرعة وفي هذه الحالة تتغيّر شخصيته وطابعه من فالس ثلاثي مكرر[١٢] إلى ايقاع ثنائي مركّب. حيث أن الزمن فيه يكون بقيمة ثلاث علامات من ذات السن أو ما يعادلها ويصبح كايقاع موسيقا النشيد (أو المارش). وهذ الطريقة مستعملة عند الغربيين أكثر مما هي عند العرب، وإن الفرق كبير جداً بين شخصية هذين الايقاعين.

ومن الأفضل ومنعاً من الالتباس عند تدوين المقياس (٦/٨) الذي يُقصد به أنّه يشكل طقمين من الايقاع الثلاثي، في هذه الحالة يجب أن يقسم إلى قسمين أي إلى مقياسين من (٣/٨) وذلك لاظهار شخصية هذا الايقاع على الشكل المطلوب.

أمّا إذا كان المقصود من ترقيم (٦/٨) أنّه يمثّل الايقاع الثنائي المركّب السريع. فبهذه الحالة يُترك ترقيمه على ما هو عليه. على أن يوضح ذلك من تحديد السرعة وأرقامها في بداية القطعة الموسيقية.

---

١٢ ـ نقصد بالثلاثي أي الايقاع الذي يحتوي على ثلاث نبضات أو نقرات.

وقد انتبه المؤلفون العرب لهذه الناحية وأخذوا يدوّنون الخانة الرابعة بايقاع (٣/٨) بدلاً من (٦/٨) لأن ذلك هو الأصح .

وهناك حالة ثالثة فيما يختص بالدليل (٦/٨) حيث يُعتبر أحياناً بمثابة ترقيم ايقاع السماعي الدارج أو الأكرك ، أو اليوروك سماعي ، ويكون ضربه غالباً كما يلي :

دم تك تك دم تك
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

وقد استعمله عازف العود منير بشير من بغداد في سماعي نهاوند ، في النصف الأوّل من الخانة الرابعة . ثم انتقل بالنصف الثاني منها على طريقة (٣/٨+٣/٨) وأزمنته أو نبضاته هي من علامات ذات السن .

ومن الأفضل أن يكون دليل هذا الايقاع بترقيم (٦/٤) ويُسمى بهذه الحالة باسم سنكين سماعي وله عدة أسماء أخرى أيضاً ، ويتكوّن من ست علامات سوداء ويكون ضربه كما يلي :

دم دم تك دم تك
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

وهو يؤدى بسرعة (المارش) باصطلاح لفظة الليكرو Allegro (١٢٠ =) وتساوي علامة السوداء من حيث قيمة المدة الزمنيّة (نصف ثانية) . وتكوينه يشبه شخصية ايقاع السماعي الدارج الذي أتينا على ذكره والفرق بينهما هو أن النبضة الزمنيّة في ايقاع سنكين سماعي تكون بقيمة علامة سوداء ( ) وتؤدى وكأنها بقيمة ذات السن (١٢٠ =) .

والأتراك يطلقون اسم دها يوروك سماعي على ايقاع السماعي الدارج حينما يؤدى بسرعة ويسمّونه أيضاً (الجورجنة القديم) أو يوروك جورجينة ، وهو غير الايقاع المعروف باسم جورجينة ودليله (١٠/٨) ويُرقم أحياناً نادرة برقم (١٠/١٦) .

والسماعي الدارج (٦/٨) يُقال له في قَطَر : فجري مخالفي ، وفي الكويت السامري ، وله عندهم عدة أوضاع .

الايقاع السداسي في الخانة الرابعة من السماعي

سار كثير من المؤلفين في استعمال ايقاع سنكين سماعي (٦/٤) في الخانة الرابعة من السماعيات ، منهم :

الأستاذ الكبير علي الدرويش من مدينة حلب (١٨٨٤ــ١٩٥٢) في سماعياته ذات المقامات التالية : النهاوند والنكريز والراست الكبير وزنكلاه وحسيني وسيكاه وصبا ودلكش حوران ، والقسم الأول من الخانة المذكورة في سماعي شد عربان . والتي يتممها بايقاع (٦/٨) الثنائي المركب .

وله سماعيان من مقام بسته نكار ، المنشور منهُما نجد فيه أنّ الخانة الرابعة منه مدوّنة بدليل (٦/٤) ولكن سير اللحن يوافق ترقيم (٣/٤) ونرى الأمر نفسه في سماعيه من مقام عجم عشيران .

أمّا السماعي الثاني من مقام بسته نكار فإن القسم الأوّل من الخانة الرابعة هو بدليل (٦/٤) ، وسير اللحن فيه يوافق أيضاً ترقيم (٢/٤) والقسم الثاني من هذه الخانة يجري بترقيم (٦/٨) من نوع + =

ونتابع ذكر أسماء المؤلفين الذين استعملو ايقاع سنكين سماعي في الخانة الرابعة ومنهم :

عثمان بك (١٨١٦ — ١٨٨٥) في سماعيات: نيشابورك وسيكاه وبوسليك وحصار بوسليك.

يوسف باشا (١٨٢٠ — ١٨٨٥) في سماعيات هزام وعراق وشاهناز بوسليك ونوأثر.

عثمان دده، عازف الناي (ت ١٧٣٢)، في سماعي بنجكاه.

طاتيوس (١٨٥٥ — ١٩١٣)، في سماعي حجاز كار كردي، وقد وردت الخانة الرابعة منه في كتاب (نخبء ألحان) التركي بترقيم (٣/٤) وصحته (٦/٤). وورد في الكتاب المذكور ترقيم الخانة الرابعة من سماعي راست بـ (١٨/٨) ولكن سير اللحن يتماشى مع ترقيم (٦/٤). ويدوّن البعض الخانة الرابعة من سماعي سوزناك بترقيم (٣/٤) أو (٦/٨). والأصح هو وأيضاً في سماعيه قار جغار جاء الترقيم (٣/٤) وصحته (٦/٤).

وانيس وار طانيان، في سماعي حجاز كار.

سالم بك، عازف ناي، في سماعي محيّر وسماعي نهفت.

عزيز دده (١٨٣٥ — ١٩٠٥)، في سماعياته من المقامات: قار جغار، وصبا ويكاه.

حاج عارف بك (١٨٦٢ — ١٩١١)، في سماعي قار جغار.

انطون زابيكا، في سماعي هزام.

صفر علي (١٨٨٤ — ١٩٦٢) من القاهرة في سماعياته: دلنيشين وصبا وجهاركاه، وحجاز كار.

منير بشير، في سماعي حجاز كار كردي.

عبد اللطيف النبكي (١٨٧٥ — ١٩٦٣) من حلب، في سماعي بسته نكار.

عبد الوهاب بلال، في سماعي مقام لامي (كردين).

اسكندر شلفون (١٨٧٧ — ١٩٣٤)، في سماعي عجم.

عبد المنعم عرفة (١٩١٦ —)، من القاهرة، في سماعي صبا، الخانة الرابعة بايقاع (٦/٤) ولكن سير اللحن بها يتّفق أحيانا مع ترقيم (٤/٤).

ابراهيم شفيق (١٨٨٧ — ١٩٦٦)، من القاهرة، في سماعي راست.

سعيد دده (١٨٠٠ — ١٨٥٣)، في سماعي شوق أفزا.

كجوك عثمان بك، عازف طنبور، في سماعيه أوج، ونيشابورك.

حافظ عثمان موصللي، (١٨٤٠ — ١٩٢٠) في سماعي حسيني.

قامبوسك، في سماعي عشاق.

عمر افندي، عازف قانون، في سماعي بياتي.

أدهم افندي، عازف سنتور، (١٨٥٥ — ١٩٢٦) في سماعي ماهور.

حافظ محمد أشرف، في سماعي ماهور، الخانة الرابعة مدوّنة بترقيم (٣/٤) وصحتها (٦/٤).

عاصم بك (١٨٥١ — ١٩٢٩)، عازف كرفزن، في سماعي هزام.

السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ — ١٨٠٨) في سماعي سوز دلارا.

عدنان ايلوش، معاصر من دمشق، في سماعي بياتي شوري.

جميل بك بن توفيق، عازف طنبور (١٨٧١ — ١٩٢٥) في سماعي حجاز كار، في القسم الأول من الخانة الرابعة ثم يبدله في القسم الثاني حيث يصبح (٧/٤) بشخصية ايقاع دَرْو هندي.

محمد بك، عازف قانون، في سماعي محيّر كردي.

كتب بعضهم الدليل في الخانة الرابعة من سماعي هزام تأليف سيساق ضربخانليان، برقم ($\frac{12}{8}$)، والأصح يجب أن يكون بترقيم ($\frac{6}{4}$) وهكذا ورد في الأصل.

عباس جمجوم، من القاهرة في سماعي حجاز كار.

خالد أبو النصر، من بيروت، في سماعي نهاوند.

زكي محمد آغا (١٧٧٦ ــ ١٨٤٦) والد عثمان بك في مقام فرحناك.

أحمد فتي خربز، في سماعي جهاركاه.

جورج فرح، من بيروت، في سماعي حجاز كار.

ونجد في سماعيات كثيرة أن الخانة الرابعة منها قد وضع دليلها الايقاعي بترقيم ($\frac{3}{4}$)، بينما هي في الواقع تنطبق تماماً على ايقاع سنكين سماعي السداسي ($\frac{6}{4}$)، ومنها:

سماعي نهاوند، يوسف باشا (١٨٢٠ ــ ١٨٨٥) وضع بعضهم دليل المقياس في الخانة الرابعة بترقيم ($\frac{3}{4}$) وصحته ($\frac{6}{4}$) وهذا ما جاء في كتاب نخبـة ألحان.

سماعي حجاز، يوسف باشا، ورد دليل الخانة الرابعة في كتاب «نخبة ألحان بترقيم ($\frac{18}{8}$) وصحته ($\frac{6}{4}$).

عثمان بك في سماعي بوسليك.، من القاهرة.

أحمد نديم حمدي، من القاهرة، في سماعي حجاز.

علي صلاحي بك (١٨٧٨ ــ ١٩٤٥)، في سماعي قار جغار.

محمد بك، عازف قانون، في سماعي سوزدل.

محمد عبد الكريم (١٩٠٥ ــ ١٩٨٩)، من حمص، في سماعي راست.

عثمان بك، في سماعي حصار بوسليك، وضع الترقيم أيضاً بـ($\frac{3}{4}$) والأصح هو ($\frac{6}{4}$).

ولكن المطبوعات الحديثة قد تناولها التصحيح وأصبح الايقاع يُرقم بدليل ($\frac{6}{4}$) بدلاً من ($\frac{3}{4}$) ووضع اسكندر شلفون دليل الخانة الرابعة من سماعي سوزناك، من تأليفه بترقيم ($\frac{6}{4}$) ولكن سير اللحن يتفق تماماً مع ترقيم ($\frac{4}{4}$) وكان الموسيقي الكبير توفيق صباغ (١٨٩٢ ــ ١٩٦٤) قد نشر في أواخر عام ١٩٣٤ مجموعة من البشارف والسماعيات العربية والتركيّة، وكان من بينها تسعة سماعيات من تأليفه، ونجد أنّه استعمل في معظمها في الخانات الرابعة ايقاع ($\frac{6}{8}$) وهو يقصد به الميزان الثنائي المركّب. ما عدا سماعيين منها وهما من مقامي الحجاز كار كردي، والجهاركاه.

وعندما أعاد طبع تآليفه في كتابه (الدليل الموسيقي العام) في عام ١٩٥٠، وجدناه قد استبدل ايقاع ($\frac{6}{8}$) الذي كان يقصد به سابقاً أنه مكوّن من($\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$)=($\frac{6}{8}$) استبدله بايقاع الدراج (الفالس) ($\frac{3}{4}$) وهذا هو الأصحّ. وبذلك يكون قد فصل ($\frac{6}{8}$) إلى ($\frac{3}{4}$) و($\frac{3}{4}$)، كل واحد منه ضمن مقياس لوحده مستقل عن الآخر، وكان ذلك في السماعيين المذكورين.

الثنائي المركّب والسداسي

ويمكن في الخانات الرابعة وقوع الالتباس في ايقاعها لدى العازف من حيث أنّه ثنائي مركّب أو ثلاثي مكرر، ويمكن أداء عزفها في الحالتين المذكورتين، ومن الأمثلة على ذلك:

الخانة الرابعة من سماعي مقام ماهور تأليف نيقولاكي.

سماعي مقام راست تأليف عاصم بك.

سماعي حجاز كار تأليف توفيق قضماني.

سماعي بياتي عربان، أدهم افندي.

سماعي راست جديد، تأليف يوسف دده نك، إذا عُزفت الخانة الرابعة بصورة سريعة فإنّها تتفق مع ايقاع (٤/٤)

سماعي شوق أفزا تأليف ابراهيم وفا، الخانة الرابعة مدوّنة بترقيم (٦/٨) ولكن سير اللحن يتفق مع ميزان (٤/٤ و ٢/٤).

وقد استعمل كثير من المؤلفين الأتراك وغيرهم ايقاع (٦/٨) بطريقة الأداء (٣/٨+٣/٨) ومنهم:

جميل بك، عازف الطنبور ابن توفيق، في سماعيه الشهيرين من مقامي شد عربان وفرحفزا، وإن الخانة الرابعة من سماعي شد عربان مدوّنة بترقيم (٣/٤) في كتاب نخبء ألحان وصحتها (٣/٨+٣/٨) كما هو معروف في طريقة عزفها.

سعيد دده، عازف ناي (١٨٠٠ — ١٨٥٣) في سماعي طرز جديد.

حاجي عارف بك (١٨٦٢ — ١٩١١) في سماعيه سلطاني يكاه (ملي يكاه) وعجم عشيران.

السلطان بايزيد الأوّل (ت ١٤٠٣) في سماعي نوا.

موسينك في سماعي كوجُك (من أنواع مقام الصبا) الخانة الرابعة مدوّنة بترقيم (٦/٨) وهي تشكل (٣/٨+٣/٨).

جورج ميشيل، موسيقي معاصر من القاهرة، في سماعي راست.

جميل بشير من بغداد (ت ١٩٧٧)، في سماعي راست.

منير بشير، من بغداد، وهو شقيق جميل، في سماعي نهاوند.

وانيس وار طانيان، من حلب، في سماعيه نهاوند وكردي.

توفيق صباغ، في سماعي عجم عشيران.

سيساق ضرغانليان، في سماعيه بوسليك وكردي.

كمال نيازي صيّون تركي (١٨٨٥ـ١٩٦٧)، في سماعي حجاز كار، وكان من الممكن استبدال ($\frac{٣}{٨}$+$\frac{٣}{٨}$) بـ + دون أن يتغيّر سير الايقاع.

ناهد أحمد حافظ، معاصرة من القاهرة، في سماعي بياتي.

الشريف محي الدين حيدر (١٨٩٢ـ١٩٦٤)، في سماعي عشاق.

فؤاد حسّون (نحو ١٩٠٠ـ١٩٧٤)، من حلب، في سماعي مقام نهاوند.

عثمان بك، في سماعيه راست ومايه.

رضا، عازف كمان، في سماعي ظاهر بوسليك.

سماعي أوج آرا، تأليف يمني دده نك، إذا عُزفت الخانة الرابعة بسرعة والتي دليلها ($\frac{٦}{٨}$) فإن سير اللّحن يتفق تماماً مع ايقاع ($\frac{٤}{٤}$).

عصمت آغا، عازف طنبور، في سماعي نوا كردي.

السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ـ١٨٠٨)، في سماعي بُزورك.

تاتارك، في سماعي زيركوله.

فخري افندي، في سماعي دل كشيدة.

ابراهيم وفا، في سماعي شوق طرب.

يحيى جلبينك، في سماعي بستة أصفهان.

دلال زادنك، في سماعي طرز نوين.

سليم دده نك، في سماعي سبهر.

دده صالح بك، في سماعي رونق نما.

نعمان آغا (١٧٥٠ـ١٨٣٤)، في سماعي سازكار.

نديم درويش (١٩٢٦ـ١٩٨٧)، من حلب، في سماعي عجم.

ابراهيم العريان، عازف قانون من القاهرة (ت ١٩٤٨) في سماعي هزام.

سيساق ضرمخانليان، في سماعي عجم عشيران، وقد دوّن بعضهم الخانة الرابعة بترقيم ($\frac{٦}{٤}$) وهذا خطأ واضح والحقيقة هي بدليل ($\frac{٦}{٨}$).

ايساقك (اسحاق)، عازف طنبور، توفي عام ١٨١٥، في سماعي عراق.

مصطفى نوري، في سماعي أصفهان، يمكن أن تؤدّى الخانة الرابعة بايقاع ($\frac{٦}{٨}$) أو ($\frac{٢}{٤}$).

($\frac{٣}{٤}$)

($\frac{٦}{٨}$)

($\frac{٣}{٤}$+$\frac{٣}{٤}$)

ومن المؤلفين الذين استعملوا مقياس ($\frac{٦}{٨}$) بطريقة الثاني المركّب في الخانات الرابعة من سماعياتهم:

توفيق صباغ في سماعياته: البياتي والحجاز والنكريز والسيكاه والفرحفزا وفي قسم من الخانة الخامسة في سماعي صبا

عزيز دده، في سماعي عشاق تركي، وورد دليل الترقيم في كتاب نخبـة ألحان بـ ($\frac{١٨}{٨}$). وقد نُشر بالقاهرة بترقيم ($\frac{٦}{٤}$).

أدهم افندي، في سماعي حجاز كار.

سليم دده، في سماعي رهاوي، وقد وضع دليل ايقاع الخانة الرابعة بـ ($\frac{٦}{٨}$) في حين أن اللحن يوافق سير ($\frac{٤}{٤}$).

عبد الرحمن جبقجي، معاصر من حلب، في سماعي هزام، وهو قد وضع دليل ايقاع الخانة الرابعة من سماعي راست ترقيم ($\frac{٦}{٨}$) والأفضل أن يكون بترقيم ($\frac{٣}{٤}$).

اسكندر شلفون، في سماعي عجم عشيران.

عاصم بك، في سماعي مقام راست وسير اللحن في الخانة الرابعة ينقلب من ($\frac{٦}{٨}$) الثنائي المركّب إلى ($\frac{٦}{٤}$).

ابراهيم الدرويش (١٩٢٤ —   )، من حلب، في سماعي عجم، وسير اللحن في الخانة الرابعة يتفق مع ($\frac{٨}{٤}$) السريع.

وانيس وار طانيان، في سماعي عجم.

عزيز صادق، من القاهرة، في سماعي حجاز كار كردي.

عكسان، عازف كمان، في سماعي ماهور وسير اللحن يتفق مع ($\frac{٤}{٤}$).

أمين دده، في سماعي صبا زمزمة، الايقاع في الخانة الرابعة يمكن أن ينطبق على ($\frac{٣}{٨}+\frac{٣}{٨}$) أو على ($\frac{٢}{٤}$) وهو موضوع بترقيم ($\frac{٦}{٨}$).

نديم الدرويش، من حلب، في سماعي نهاوند.

وهناك سماعي من مقام عجم مرصّع تأليف الفارابي، ونحن لا نعتقد أنّ مؤلفه هو الفيلسوف أبو النصر محمد الطرخاني (٨٧٠ — ٩٥٠)، بل هو على الأغلب شخص تركي يحمل اسم (الفارابي)، والسماعي المذكور لا تسليم له، بل تُعاد الخانة الأولى بعد كل جزء منه، وبذلك تكون بمثابة التسليم، كما أنّ الخانة الرابعة مدوّنة بايقاع ($\frac{٦}{٨}$) ويمكن اعتبار ذلك بطريقة ($\frac{٣}{٨}+\frac{٣}{٨}$).

والمؤلفون الحديثون: أخذوا في قسمة ايقاع ($\frac{٦}{٨}$) إلى قسمين مستقلّين في الخانة الرابعة، واستخدموا عوضاً عن ذلك ميزان ($\frac{٣}{٨}$) الذي يساوي ثلاثة من علامات ذات السن، وهذا هو الأصح وأكثرهم من العرب، ويمكن لهذا الايقاع أن يكون في طريقتين، الأولى منها هي:

دم	تك	تك
١	٢	٣

والثانية:

دم		تك
١	٢	٣

وضع السكون في الزمن الثاني عوضاً عن نقرة (التك). ومنهم:

الموسيقي الكبير شفيق شبيب (١٨٩٧ —   )، من دمشق في سماعي مقام بوسليك.

صفر علي، من القاهرة (١٨٨٤ — ١٩٦٢)، في سماعي نهاوند.

جمعة محمد علي، من القاهرة (ت ١٩٧٦) في سماعي راست، على مركز الجهاركاه (فا).

سيساق ضرغانليان، في سماعي مقام ماهور.

أحمد باقر، في سماعي مقام نوأثر.

جميل عويس (ت ١٩٤٧)، عازف كمان أصله من سورية، توفّي بالقاهرة، استعمل ايقاع ($\frac{٣}{٨}$) في سماعي بياتي.

عبده قطر (عبد الفتاح قطر)، من القاهرة (١٨٩٤ ــ ١٩٧١) في سماعي بياتي.
محمد عبد الوهاب (١٨٩٦ ــ) في سماعي هزام.
مجدي العقيلي (١٩١٧ ــ ١٩٨٣)، من حلب في سماعيات نكريز ونهاوند وراست.
عباس يونس، في سماعي حجاز كار كردي.
اسكندر شلفون، في سماعي: بياتي، وحجاز كار، والأخير إذا عُزفت الخانة الرابعة بسرعة فإن سير اللحن يوافق (٤/٤).
سلامة موسى جبر، من القاهرة، في سماعي قارجغار.
أمين فهمي (ت ١٩٧٣) عازف قانون، في سماعي نهاوند، من القاهرة.
ابراهيم العريان (ت ١٩٤٨)، عازف قانون من القاهرة، في سماعياته: الحجاز والعجم عشيران والبياتي (المشهور).
موريس جويطع، من القاهرة في سماعي مقام بسته نكار.
عباس جمجوم، من القاهرة، في سماعي عجم عشيران.
محمد عبده صالح (ت ١٩٧٠) عازف قانون من القاهرة، في سماعي هزام.
السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ ــ ١٨٠٨)، في سماعي مقام بسنديدة.
اسماعيل حقي بك (١٨٦٥ ــ ١٩٢٧) في سماعي مقام زاويل.
عبد المنعم عرفه (١٩١٦ ــ)، من القاهرة، في سماعي نوأثر.

وهناك بعض المؤلفين الذين استخدموا ايقاع (٣/٤) عوضاً عن ايقاع سماعي سربند (٣/٨) مع العلم أن شخصيتي الايقاعين المذكورين متشابهتان مع بعضهما البعض تمام الشبه، والفرق البسيط بينهما هو في السرعة فقط، حيث يؤدّى ايقاع (٣/٤) بطريقة أكثر بطأً من (٣/٨) وليس هذا شرطاً أساسياً، و(٣/٤) هو كما يلي:

دم تك تك
١ ٢ ٣

ويسمى في الكويت وعند الغربيين ايقاع (فالس).

ومن المؤلفين الذين استعملوا ايقاع (٣/٤) بالطريقة المذكورة، هم:
صالح المهدي (١٩٢٥ ــ)، من تونس، في سماعي حجاز كار كردي.
محمد رجب، موسيقي معاصر من حلب، في سماعي كردي.
الشريف محي الدين حيدر، في سماعي حجاز كار.
نديم الدرويش، في سماعي حجاز كار.
وانيس وار طانيان، في سماعي بياتي.
عبد الفتاح سكّر (موسيقي معاصر من دمشق)، في سماعي صبا.
ارتجال دده، في سماعي مستعار، وقد دوّنت الخانة الرابعة في كتاب نخبء ألحان بترقيم (٦/٨).
محمد عبده، عازف ناي، من حلب، في سماعي حجاز.
جميل بشير (ت ١٩٧٧) من بغداد، في سماعي حسيني، ويُلاحظ أن سير اللحن في الخانة الرابعة يوافق (٦/٤) أي سنكين سماعي.
نيقولاكي، في سماعي قارجغار.

زكي محمد آغا (١٧٧٦ ــ ١٨٤٦)، في سماعي عراق، والتسليم في هذا السماعي هو الخانة الأولى نفسها.

جميل عويس في سماعييه نهاوند وبسته نكار.

ابراهيم الدرويش، في سماعي نوأثر.

ليون خانجيان (١٨٦٠ ــ ١٩٤٧) في سماعي سوزدل، والقسم الأول من الخانة الرابعة بطيء السير، ثم يصبح أكثر سرعة، ومن المؤسف أن هذه الخانة لم تُنشر بكاملها في المطبوعات العربية. مع أنّ روعة السماعي في هذا الجزء غير المنشور، وقد نُشرت تلك الخانة كاملة في الكتب التركيّة.

صفر علي، في سماعييه سيكاه، وبياتي.

علي فرّاج (١٩١٤ ــ)، من القاهرة في سماعي نهاوند.

سامي الشوا (١٨٨٥ ــ ١٩٦٥)، أصله من حلب، عاش في القاهرة وتوفّي بها، في سماعي بياتي.

محمد بك، عازف قانون، في سماعي ذوق طرب.

محمد عبد الكريم (١٩٠٥ ــ ١٩٨٩)، من حمص، أمير البزق، في سماعي عجم، وفي سماعي حجاز غريب، وذلك في النصف الأوّل من الخانة الرابعة، ثم بدّل الايقاع من (٣/٤) إلى (٦/٨) وذلك في النصف الثاني من الخانة المذكورة. وأصبح اللحن وكأنه بايقاع (٣/٤) البطيء.

محمد آيات، عازف بزق من دمشق في سماعي بسته نكار.

محمد رجب، موسيقي معاصر من حلب، في سماعي راست، يؤدى ايقاع (٣/٤) في الخانة الرابعة ببطء في النصف الأوّل منها، ثم يؤدى النصف الثاني بسرعة.

سيد مختار، موسيقي من القاهرة، في سماعي بنجكاه.

الشريف محي الدين حيدر، في سماعي حجاز كار.

طاتيوس، عازف كمان، في سماعي حسيني، والأفضل أن تُرقم الخانة الرابعة بدليل(٦/٤) كما يمكن أن تكون بترقيم (٣/٤)

عدنان أبو الشامات (موسيقي معاصر من دمشق) في سماعي عجم، وهو مدوّن بطريقة عجم على نغمة اليكاه.

محمود صبح (١٨٩٨ ــ ١٩٤١)، في سماعي حجاز كار.

سيّد مختار ومحمد العقّاد (الحفيد) اشترك هذان في تأليف سماعي من مقام جهاركاه، وهذه أوّل بادرة نلمسها بخصوص قطعة موسيقيّة مؤلفة من قبل شخصين عند العرب، ويوجد بشرف عند الأتراك مؤلف من قبل شخصين. وهو بشرف من مقام بنجكاه تأليف صالح دده وشفيق يوسف باشا. وفي سماعي جهاركاه المذكور وُضع دليل الخانة الرابعة بترقيم (٣/٤) ويقصدان من ذلك (الفالس) البطيء، وكان من الأوفق أن نكتب العلامات الموسيقيّة الواردة في لحن القسم الأوّل البطيء بشكل السوداء بدلاً من كتابتها بعلامة من ذات السن ويصبح المقياس بمقدار ست من علامات السوداء بدلاً من ست من ذات السن، ثم يأتي القسم الثاني السريع من الخانة المذكورة، وعندئذٍ لا لزوم لتغيير العلامات المدوّن بها، وتبقى كما هي مدوّنة وبذلك يصبح أداء الخانة طبيعياً ومنسجماً

أدهم، عازف سنتور، في سماعي صبا.

عرب زاده، في سماعي دلكش حادران، وسير اللحن يوافق (٦/٤).

جورج فرح، موسيقي معاصر من بيروت، في سماعي راست.

واستعمل آخرون من المؤلفين ايقاع الثلاثي (٣/٤) بطريقة ثانية من طرقه، وهي كما يلي:

دم تك

١ ٢ ٣

أي أنّ الزمن الثاني وهو سكوت قد أُدغم مع قيمة الزمن أو النبض الأوّل، الأمر الذي جعل لهذا الايقاع شخصية أخرى. ويُسمى الايقاع الثلاثي ($\frac{٣}{٤}$) بأسماء كثيرة منها: دارج، والأعرج البطيء، وأعرج سماعي.

ومن المؤلفين الذين استعملوا الايقاع على الطريقة التي ذكرناها، هم:
جميل عويس، في سماعي نوأثر.

وبعض المؤلفين يدوّن الخانة الرابعة بايقاع ($\frac{٣}{٨}$):

دم تك

١ ٢ ٣

ولا فرق بذلك.
عبد الرحمن جبقجي، من حلب، في سماعيه نكريز وحجاز.
محمد جبقجي، من حلب، في سماعيه حجاز كار كردي وزنكلاه.
محمد الزيكي، موسيقي معاصر من تونس، في سماعي يكاه.
محمد رجب، موسيقي معاصر من حلب، في سماعيه راست وكردي.
اسماعيل حقي (١٨٦٥ ـ ١٩٢٧)، في سماعيه نكريز وعجم كردي.

توفيق صباغ (١٨٩٢ ـ ١٩٦٤) في الخانة الرابعة وأيضاً في قسم من الخانة الخامسة من سماعي صبا، وفي سماعياته جهاركاه وحجاز كار كردي كما ذكرنا سابقاً.
عدنان ايلوش، موسيقي معاصر من دمشق، في سماعيه فرحفزا، ولامي (كردين).

وبعض الأتراك يسمّون الايقاع السابق الذكر (أُوَجْ دَوِرْ تِلك).

وكان يُعرف عند العرب قديماً باسم خفيف الرمل، كما أنّه يوجد ايقاعان آخران باسم خفيف الرمل وترقيمهما ($\frac{١٢}{٨}$) والثاني ($\frac{٦}{٤}$)

ويُمكن أن يؤدى الدارج بالشكل التالي:

دم تك تك تك

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

وحداته هنا من ذوات السن، أي أن كل رقمين يساويان زمناً واحداً. ويُسمى بمراكش: المصرّف، ويسمى في تونس: الطوق، ويُسمى في قطر: صوت خليجي. كما أنّه يتفرّع من هذا الايقاع ايقاعات كثيرة وبأسماء متعددة لا مجال لذكرها هنا.

ومما تقدم نذكر أنّ الايقاع الثلاثي ($\frac{٣}{٤}$) في الخانة الرابعة من السماعي يمكن أن يحمل شخصية (الفالس) أو شخصية الدارج الثلاثي أو شخصية المارش، والطريقة الأخيرة تختلف اختلافاً كبيراً عن الطريقة الأولى في الطابع والسير.

وقد استعمل الموسيقي اللبناني جورج فرح ايقاع الفالس بأكثر من شكل في سماعييه نهاوند وعجم عشيران.

ايقاع الدَّوْر الهندي ودليله (٧/٨). يختار بعض المؤلفين هذا الايقاع لاستعماله في الخانة الرابعة من تأليف السماعي. وهو يتكوّن من سبع علامات من ذات السن أو ما يعادلها، وهو كما يلي:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
دم	تك	تك	دم		تك	

استعمله جميل بك بن توفيق في القسم الثاني من الخانة الرابعة في سماعي حجاز كار، أما القسم الأوّل منها فهو من ايقاع سنكين سماعي (٦/٤).

واستعمله الموسيقي المعاصر محمد رجب من حلب في القسم الأول من الخانة الرابعة في سماعي مقام زنكلاه، والقسم الثاني من الخانة المذكورة من ايقاع (٣/٨).

واستعمله نديم الدرويش من حلب (١٩٢٦ ــ ١٩٨٧) في بداية الخانة الرابعة من سماعي مقام حجاز كار كردي، والقسم الثاني منها هو بترقيم (٦/٨) وهو يساوي (٣/٨+٣/٨)=(٦/٨).

واستعمله مسعود بن جميل بك (١٩٠١ ــ ١٩٦٣) في الخانة الرابعة من سماعي نهاوند، وابتدأ به من الزمن الرابع، وأصبح شكل الايقاع كما يلي:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
دم		تك		دم	تك	تك

وهذا الايقاع يشبه ايقاع (الرمل) العربي القديم (٧/٨) وهو كما يلي:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
دم		تك	تك	تك		تك

كما يُقال له السامري ويؤدى هكذا:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
دم		تك	تك	دم		تك

وهناك ما ينوف عن عشرة ايقاعات تحمل الترقيم نفسه أو الدليل (٧/٨)، وأيضاً ما ينوف عن ستة ايقاعات من دليل (٧/٤):

ايقاع ڤاتا ڤوفتي ودليله (٨/٨) يتكون من ثماني وحدات أو نبضات من ذات السن، وقد استعمله محمد رجب في القسم الأوّل من الخانة الرابعة في سماعي جهاركاه ثم استبدله بايقاع (٣/٤) وأزمنته كما يلي: / دم، تك، تك، دم، .، تك .، تك، /
وله عدة روايات، والذي أوردناه هو الأصلح وهو من الايقاعات المركّبة ومن الخطأ اعتباره من الايقاعات البسيطة.

وهناك ما ينوف عن عشرين ايقاعاً أُخر تحمل الدليل أو الترقيم (٨/٨)، كما يوجد ما ينوف عن عشرين ايقاعاً تحمل الدليل أو الترقيم (٨/٤):

ايقاع الأقصاق ودليله (٩/٨) وهو يتكوّن من تسع علامات من ذات السن، وله عدة نماذج نختار منها ما يلي:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
دم		تك		دم		تك		تك

ولعازف القانون الشهير ابراهيم العريان (ت ١٩٤٨) سماعيان من مقام البياتي، استعمل في أحدهما في الخانة الرابعة ايقاع الأقصاق المذكور، ويؤدّى هنا بصورة سريعة.

وعباس جمجوم من القاهرة استعمله في سماعي مقام صبا.

وهناك ما ينوف عن أحد عشر ايقاعاً بترقيم أو دليل (٩/٨) وأيضاً ما ينوف عن خمسة ايقاعات من ترقيم (٩/٤)، ايقاع الغريب الثلاثي دليله (٩/٨) وهو يتكوّن من تسع علامات من ذات السن، وهذا الايقاع لا يعني وزن الأقصاق (٩/٨) الذي مرّ ذكره، بل هو ايقاع ثلاثي مركّب حسب الطرق العربيّة والتركيبّة والغربيّة، والوحدة الزمنية فيه تتكوّن من ثلاث علامات من ذات السن أو ما يعادلها، وبذلك فهو بمجموعه يشكّل ثلاثة أزمنة فقط، وهو كما يلي:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
دم			تك			تك		
	١			٢			٣	

استعمله أحمد باقر في الخانة الرابعة من سماعي مقام حجاز.

وقد استعمل نيقولا كي في الخانة الرابعة من سماعي شاه ناز، الايقاع المُسمّى سماعي رقص وهو بترقيم (١٨/٨) وهو بستة أزمنة، وكل زمن يعادل قيمة سوداء ونصف، وهو بذلك لا يخرج عن كونه ايقاع يوروك سماعي أو سماعي دارج أو سنكين سماعي، ولكن يُلاحظ أن سير اللحن في هذه الخانة يتماشى مع ايقاع بثلاثة أزمنة، وهذا مما دعا بعضهم إلى ترقيم الايقاع المذكور بدليل (٩/٨). وفي كتاب نخبة ألحان ورد دليل الخانة الرابعة في السماعي المذكور بترقيم (١٨/٨)، ولكن سير اللحن ينطبق على ترقيم (٢/٤).

واستعمل جميل بك في الخانة الرابعة ايقاعاً بترقيم (٩/٨) وذلك في سماعي محيّر، ولكن السير في هذا اللحن ينطبق على ايقاع سماعي رقص ودليله (١٨/٨) أي بستة أزمنة، كلّ زمن فيه يتكوّن من قيمة علامة سوداء ونصف أو ما يعادلها.

وكان من الأفضل والواقع حسب السير الطبيعي في الايقاع واللحن أن يدوّن بترقيم ايقاع سنكين سماعي (٦/٤) أي بستة أزمنة، كل زمن فيه يعادل قيمة سوداء، وقد نُشر فيما بعد بترقيم (٦/٤).

وهذا المثال يمكن أن ينطبق أيضاً على الخانة الرابعة التي تحمل الترقيم (٩/٨) من سماعي مقام بسته نكار، تأليف نعمان آغا.

ايقاع الجورجنة العربي ودليله (١٠/٨) وهو يؤدى بشكل سريع، ويمكن أن يُكتب الدليل بترقيم (١٠/١٦). وشخصيته تشبه ايقاع سماعي أقصاق (١٠/٨) إلى حد كبير، والاختلاف بينهما هو في سرعة الأداء، ومن الأفضل تدوين هذا الايقاع بترقيم أو دليل (١٠/٨) وهو في الأصل هكذا، وإن الأمر الذي دعا بعض الموسيقيين إلى تدوّينه برقم (١٠/١٦) هو سرعة الأداء فقط.

وهناك ثلاثة أشكال لتدوين هذا الايقاع نكتفي هنا بالطريقة الأساسيّة وهي كما يلي (١٠/٨):

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
دم		تك	تك		دم		تك		

وهو هنا يساوي عشر علامات من ذات السن أو ما يعادلها.

وقد استعمل مصطفى رضا (١٨٦٥ ــ ١٩٥٠) عازف القانون المشهور من القاهرة هذا الايقاع في الخانة الرابعة من سماعي سوزناك.

ايقاع الموصول، ويُرقّم بدليل (١٠/٨) وهو من ابتكار عازف الناي الأشهر عبد اللطيف النبكي من حلب (١٨٧٥ ــ ١٩٦٣) ولهذا الايقاع شخصيته الخاصة وهو لا يشبه ايقاعي السماعي ثقيل والسماعي أقصاق، وهو يتكوّن مما يلي:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
دم	تك	تك	دم	تك	تك	دم		تك	

ويساوي عشر علامات من ذات السن أو ما يعادلها.

وقد استعمله واضعه في بداية الخانة الرابعة من سماعي مقام بياتي من تأليفه. وقد نُشر هذا السماعي لأول مرّة في كتاب ألحان الموشحات (من كنوزنا) طُبع في مدينة حلب عام ١٩٥٥، وق اختص بقسم تدوين الألحان نديم الدرويش، واختص بالقسم الأدبي والتاريخي طبيب الأسنان فؤاد رجائي (ت ١٩٦٥) ثم نُشر السماعي المذكور في كتب ثانية دون أن يرد القسم التابع لايقاع (الموصول) المذكور. ثم انتقل المؤلف إلى قسم آخر في الخانة الرابعة وجعل ايقاعها من نوع الثنائي السريع (بسرعة المارش) ودليله (٢/٤) ويُسمّى الوحدة الصغيرة، وهو كما يلي:

١	٢
دم	تك

كل واحدة منهما تعادل قيمة علامة سوداء ويُطلق على هذا الايقاع في ليبيا اسم (السريو).

ولننتقل الآن إلى القسم الثاني من الايقاع الثنائي في الخانة الرابعة من سماعي بياتي. تأليف عبد اللطيف النبكي، فنجد أن سير لحنه يتماشى مع ايقاع رباعي سريع ودليله (٤/٤) أكثر مما ينطبق على الايقاع الثنائي المذكور، والايقاع الرباعي الذي نقصده هنا هو (الواحدة التامّة) وهو كما يلي:

١	٢	٣	٤
دم		تك	

وهو مكوّن من أربع من علامات السوداء أو ما يعادلها، وينطبق اللحن أيضاً على ايقاع (الطبّيلة) المُستعمل في ليبيا، وهو كما يلي:

١	٢	٣	٤
دم	دم	دم	

وهو مكوّن أيضاً مما يعادل أربع علامات السوداء.

وفي الايقاعات العربيّة يوجد ما ينوف عن ثلاثة وعشرين ايقاعاً من ترقيم (٢/٤). وأيضاً ما ينوف عن ثلاثين ايقاعاً من ترقيم (٤/٤)، و١٨ بترقيم (١٠/٨) و١٠ من ترقيم (١٠/٤) الخ... وهذا ما يدل على غنى الموسيقا العربيّة في هذا المضمار.

وفي سماعي عجم تأليف عبد اللطيف النبكي المذكور، وضع دليل الخانة الرابعة بترقيم (٢/٤) ولكن سير اللحن يتماشى مع ايقاع (٤/٤). ثم يتماشى بعد ذلك مع (٢/٤). وأخيراً يستبدل الايقاع ويجعله من ميزان (٣/٨) ولحن هذا الجزء الأخير مُقتبس من سماعي عجم عشيران تأليف اسكندر شلفون.

واستعمل مصطفى عبد العزيز من القاهرة ايقاع (١٢/٨). وهو ايقاع الغريب الرباعي، ومجموعه يشكل أربعة أزمنة فقط، وكان من الممكن أن يضع الدليل بترقيم (٤/٤) ويستبدل الزمن المكوّن من ثلاثة من ذات السن، بعلامة أو أكثر بقيمة سوداء.

وذاك شأن اسماعيل حقي بك (١٨٦٥ — ١٩٢٧) الذي استعمل ايقاع (١٢/٨) في سماعيه راست ورهاوي على نمط الوضع الذي ذكرناه.

اسكندر شلفون (١٨٧٧ — ١٩٣٤) هو موسيقي لبناني عاش في القاهرة وتوفي في بيروت على أثر حادث مؤسف، وقد استعمل ايقاع (٢/٤) الثنائي بسرعة (مارش) في الخانة الرابعة من سماعي نهاوند، ونُشر هذا السماعي لمؤلف باسم (كردانس) وهو اسم مستعار لاسكندر شلفون، وكان قد عبأ أيضاً بعض التقاسيم والمعزوفات الموسيقية على اسطوانات شركة كولومبيا باسم اسكندر الكمنجاتي، ولم يذكر كنيته. واستعمل ايقاع (٦/٤) في الخانة الرابعة من سماعي سوزناك ولكن سير اللحن يتّفق تماماً مع ايقاع (٤/٤).

اسكندر نانو، استعمل ايقاع (٤/٤) في الخانة الرابعة من سماعي صبا.

محمد القصبجي (١٨٩٢ — ١٩٦٦) الملحن الشهير من القاهرة، استعمل ايقاع (٤/٤) في الخانة الرابعة من سماعي راست.

جورج فرح، من بيروت استعمل ايقاع (٤/٤) في الخانة الرابعة من سماعي بياتي وأيضاً من سماعي جهاركاه.

اسماعيل حقّي بك، استعمل ايقاع (١٠/٨) في الخانة الرابعة من سماعي بوسليك، ويجب أن تؤدى بصورة سريعة، وهي من ايقاع أقصاق.

محمد عبد الكريم (١٩٠٥ — ١٩٨٩)، أمير البزق، استعمل في الخانة الرابعة من سماعي مقام نهاوند ايقاع (٢/٤) بطريقة المارش السريعة، كما أنه استخدم ايقاع (٣/٤) /دم، تك، تك/ في النصف الثاني من التسليم في السماعي المذكور. وهذا عمل لا مثيل له من قبل.

عباس يونس، موسيقي من مصر العربية استعمل في الخانة الرابعة من سماعي حجاز كار كردي ايقاع (٢/٤) وذلك في النصف الأول من الخانة المذكورة. ثم بدّل الايقاع إلى (٣/٨).

محمد عبد الوهاب (١٨٩٦ —   )، استعمل الايقاع الثنائي السريع (٢/٤) في الخانة الرابعة من سماعي فرحفزا.

أمين آغا (١٧٥٠ — ١٨١٤)، عازف ناي، استعمل في الخانة الثانية من سماعي عجم عشيران ايقاع سنكين سماعي بترقيم (٦/٤)، ثم عاد في الخانة الثالثة إلى ايقاع (١٠/٨). ووضع ايقاع (٦/٨) في الخانة الرابعة. وهذا يوافق السماعي الدارج، أو الجورجنة القديم التركي، أمّا إذا عُزف لحن الخانة الرابعة بصورة سريعة فإن السير به حينئذ يوافق ايقاع (٤/٤).

يُلجأ لتغيير الايقاع أو استبداله بايقاعات أخرى في الخانة الرابعة من السماعيات بقصد التنويع والتلوين بألحان هذه الصيغ ولجلب الانتباه أكثر وأكثر عند السماع، ونلمس دائماً أن ألحان هذه الخانة تحتوي على الرشاقة والخفّة والحيويّة والحركة السريعة والنشطة في تتابع الأصوات، الأمر الذي يعمل على تجديد الواقع الطيب والتأثير الحسن لدى المستمع.

وتُستخدم الايقاعات في الخانة الرابعة من السماعي من الفصيلة المركّبة كما ذكرنا. كما تُستخدم الايقاعات التي هي من الفصيلة البسيطة ولكن في حدود ضيّقة مثل ($\frac{2}{4}$) الثنائي و($\frac{4}{4}$) الرباعي.

ما هي أوجه الاختلاف بين صيغتي البشرف والسماعي؟.

البشرف يوزن غالباً على ايقاعات من الفصيلة البسيطة، ونادراً ما يوزن على ايقاعات من الفصيلة المركّبة. أمّا السماعي فإنه يوزن دائماً على الايقاع المركّب، أمثال: سماعي ثقيل، أو سماعي أقصاق، أو سماعي دارج. وإنّ الأجزاء التي تتكوّن منها صيغة السماعي تكون أقصر مما هي عليه في البشرف. وتتكوّن الخانة في السماعي عادة من أربعة أطقم ايقاعية، وقد تصل أحياناً إلى خمسة أو ستة أطقم.

والتسليم يتكوّن من أربعة أطقم ايقاعية في الحالات العادية، وقد يزيد عن ذلك حينما يزداد عدد أطقم الخانة، كما أنّه يمكن له أن يكتفي بأربعة منها حتّى في حالات وقوع الزيادة المذكورة.

وبما أنّ خانات السماعي تكون عادة أقصر من خانات البشرف، فلا يمكن افساح المجال للمؤلف لاظهار أفكار لحنيّة طويلة أو متعددة ضمن الخانة الواحدة، لذلك نرى أن المؤلفين يعمدون دائماً إلى وضع جمل لحنيّة قصيرة أو مختصرة، وسرعان ما يتخلّصون منها ويلجأون إلى انهائها كي لا يطول الأمر بها، لأنّ المجال هنا لا يسمح بالاطالة.

ويمكن لصيغة البشرف بمجالها اللحني الواسع تثبيت سيطرة المقام المُلّحنة منه أكثر مما هي عليه في صيغة السماعي، مع أن الصيغتين جميلتان، وكل واحدة منهما متممة للأخرى.

مما تقدّم، يتبيّن للقارئ ما لصيغة السماعي من أهمّية في التأليف الموسيقي العربي، ومقدار التنوّع في ايقاعات هذه الصيغة المتطوّرة، وخاصة ما كان بصدد الخانة الرابعة التي هي بمثابة التتويج الرائع للسماعي، وقد استعرضنا أسماء أهم المؤلفين الموسيقيين الذين وضعوا ألحاناً موفقة وجميلة من صيغة السماعي.



سيّد درويش



داود حسني



جميل عويس

زكريا أحمد



عبد الفتاح صبري





عبده الحامولي



ابراهيم القباني



محمد عبد الكريم

اسكندر شلفون



سامي الشوا



قسم التدوين الموسيقي

موسيقا استقبال تأليف محمود عجان ١٩٤٧/٦/١٥

Allegro (♩ = 112)

Rall

Allegro (♩ = 112)

1

2

Fin

II

موسيقا استقبال تأليف محمود عجاج ١٥/٦/١٩٤٧

سماعي عجم

اسكندر شلفون

I Andantino (♩ = 66)

Fin

II

III

Allegro (♩ = 112)

يا فؤادي ليه بتعشق مقام عجم

ألحان سيد درويش

المـذهـب

يا فؤادي ليـه بتـعشق   الحبـيب قاسي عَليّـه
قلبـه ظالم لم بيشفـق   أنـا صابـر عَ الأسيّـة
خايـف أشكـي من صدوده   يفرحـم عذالي فيّـه

الـدور

يا حبيبـي جد بنظـرة   يكفـي تيهك والـدلال
من بعـادك داب فؤادي   امتـى افـرح بالـوصال
قلبـي حبك وأنت عارف   اني مغـرم بالجمـال

دور يافؤادي ليه بتعشق

ألحان سيد درويش

مقام عجم

مقدمة موسيقية

Moderato (♩ = 72)

Andantino (♩ = 64)

Rall

يا فؤادي



يافؤادي




يــا فؤادي


يــا فؤادي

يـا فؤادي


يا فؤادي
7
Rall

سماعي بسته نكار   جميل عويس

Andantino (♩ = 68)

Fin

II

III

IV *Allegro*

تتمة سماعي جميل عويس



سماعي راحة الأرواح تموز ١٩٣٦ محمود عجان

Andante (♩=60)

I

II

ختام

III


تتمة سماعي راحة الأرواح
محمود عجان
Vivace (♩= 126)
Rall

دور مقام راحة الأرواح

كلمات أحمد عطية الألفي

ألحان زكريا أحمد

المـذهـب

إنت فاهــم قلبـــي تاني يرقّ لك	أبداً يا روحي لو عملت المستحيـل
كان زمـان تكـذب علـيّ واصدقك	أما اليومين دول مستحيل حبك يخيـب

الـــدور

ليـه يا قاسي تِذِلّ قلبـــي	وأنتَ عارف انّي عبـدك
ليـه تآلم	الصـبّ هايمْ
إنـت ناسي ذكتر حُبّي	
وإنّ روحـي	ملك يُـدك
وانت عالم أنو عاش العمر	من أجـــــلك ذليــــل



دور
انت فاهم
كلمات: احمد عطية الأليفي
الحان: زكريا احمد
مقام: راحة الارواح
Andantino (♩ = 66)


انت فاهم


3
انت فاهم



انت فاهم

سماعي مقام سوزناك اسكندر شلفون

I Andantino (♩ = 66)

Fin

II

III Vivace (♩ = 132)

بشرف مقام راست   سامي الشوا

Andantino (♩= 66)

I

II

Fin

تتمة بشرف   سامي الشوا

سماعي مقام راست   اسكندر شلفون

I (♩: 72)

Fin

II

III

IV (♩.: 60)

سماعي مقام راست   تأليف محمود عجان   ايلول ١٩٧٣



تابع سماعي راست



دور مقام راست وسازكار

كلمات اسماعيل صبري أو محمود صادق

ألحان ابراهيم القباني

المــذهــب

الفـؤاد مخلــــوق لحبّك   والعيـون على شان تراك

والنفـوس تحيـا بقـربك   والملـوك تطـلب رضاك

راعِ رّبك رقّ قلــــبك   إشف صبك من لماك

الــــدور

الجمال منسوب لشكـلك   والقمـر محسوب ضيــــاك

مين يطول في الملك وصلك   وأنت في باهــــــي علاك

مين يماثلك. مين يعادلك   مين يليـق لك. في سماك

ألحان : ابراهيم القباني

مقام راست

موسيقى

♩ = 100

دور

كلمات : إسماعيل صبري

الفؤاد مخلوق لحبك

الفؤاد مخلوق لحبك



الفؤاد مخلوق لحبك



الفؤاد مخلوق لحبك

4.

النواد مخلوق لحبك

5

الفؤاد مخلوق لحبك



الفؤاد مخلوق لحبك



سماعي مقام نهاوند   خالد ابو النصر

I Andante (♩= 60)

Fin

II

III

Allegro

سماعي مقام نهاوند محمد عبد الكريم

I Andante (♩= 68)

(♩= 136)

Fin

II

III

IV Allegro

سماعي مقام نهاوند نيسان ١٩٤٦ محمود عجان

(♩ = 70)

I

II

Fin

1

2

III

2

تترة سماعي نهاوند

محمود عجان

(♩. = 72)

للكمان فقط

تتمة سماعي نهاوند   محمود عجان

3

(♩. = 80)

Rall

تتمة سماعي نهاوند　　　محمود عجان

4

(♩ = 108)

إلى التسليم يليه :

(♩ = 54) Adagio

دور مقام نهاوند

كلمات أحمد عاشور

ألحان داوود حسني

المــذهــب

إن عاش فؤادك لا بد تتهنّـــــى إذا اتفق بالروح الحبيب وصفاك
وان طال عليك صبرك أو دعاك تتمنّى برضك تنول قصدك بالرضا في هواك
واللي يعيش بالدنيا يشوف أهوال بسّ انت يا قلبي لك كده أحوال

* * *

الــــدور

يا ناس غرامـــي كل يوم بزيـــد ما اقدرش احـوش عن دموعـــي
والقـــلب ناره كان بتقيـــد حبيـــي ليـــه يرضى ولوعـــي
يزيـــد في أساه وأنـــا برضى هواه من بُعـــده يكفـــاني خضوعـــي

دور مقام نهاوند كلمات أحمد عاشور ألحان داوود حسني إن عاش فؤادك

Allegro (♩ = 112)

Rall

Allegro (♩ = 96)

تابع دور ان عشق فؤادك

2



تابع دور العاشق فؤادك


5
تابع دور
Mino Presto



تابع دور العاشق فؤادك


8
تابع دور ان عشق فؤادك

تابع دور اذا عاشق تذلل

سماعي نكريز آذار ١٩٤٠ محمود عجان

Andante (♩=60)

تتمة سماعي نكريز

محمود عجان

2

VI (𝅗𝅥. : 60)


3
تتمة سماعي نكريز
محمود عجان
Rall

دور مقام نوأثر

ألحان داوود حسني

المـذهـب

قوام حبيبي أهوى اعتدالـه   يحكم بحسنه حتى الشريعة
إن كنت تيهه ودلالـــــه   دا له محاسن في الناس بديعة

الـــدور

يا قلب حبّك كان لك مقدّر   ووصال محبّك عليك تعـذّر
هو أنا اشتكيت من شيء شويه   دا حبّي حقه يرضى عليّ

دور : قوام حبيبي أهوى اعتداله

ألحان داوود حسني   مقام نوأثر

Moderato (♩ = 80)

قوام حبيبي أهوى اعتداله




قوام حبيبي
3



قوام حبيبي
4

قوام حبيبي




قوام حبيبي


قوام حبيبي
7

سماعي مقام حجازكار   اسكندر شلفون

I Andantino (♩.=66)

Fin

II

III

IV

(♩. = 88)

دور كنت فين والحب فين مقام حجاز كار

كلمات محمد الدرويش

ألحان عبده الحامولي

المـذهـــب

كنت فين والحبّ فين — لم يفـــــارق لحظ عين

يا فؤادي حسبك — ربنـــــــا يحاسبك

كم نبـــال فيك من غزال — غير سيـــوف الحاجـــبين

الـــدور

الهوى يسقــم صحيـــح — والفـــؤاد منــــه جريح

اعرفـــــه لكـــــن — تركـــه مش ماكـــــن

يا نصوح فضّك وروح — خلّــي عقلي بستـــريح


دور كنت فين والحب فين كلمات محمد الدرويش ألحان عبده الحامولي . مقام حجاز كار
1
Allegretto (♩ = 104)


2
دور كنت فين



3
دور كنت فين


دور كنت فين


دور كنت فين
5


دور کُن فیلی
6


دور كنت فين
7

دور كنت فين

8



سماعي مقام حجازكار   تأليف محمود عجان   نيسان ١٩٧٨



تابع سماعی حجاز کار



دور مقام حجاز كار

كلمات المفتي الأسبق الشيخ عبد الرحمن قراعة

ألحان عبده الحامولي

المـذهـب

الله يصون دولـــة حسنك	على الـــدوام من غير زوال
ويصون فؤادي من نبـــلك	ماضي الحسام من غير قتال

* * *

الـــدور

اشكـــي لمين غيرك حبك	أنا العليل وانت الطبيب
اسمح وداويـــي بقـــربك	واصنع جميل اياك اطيب


دور: الله يصون دولة حسنك كلمات الشيخ عبدالرحمن قراعة ألحان عبده الحامولي مقام حجاز كار
Andante (♩=60)

2

دور ، الله يصون

دور ، [illegible]

3 (موسيقا (آ (آ هْ وَ نَلْ غَ

لي نْ (موسيقا (آ

نا آ (أنا) (موسيقا (نْ لي غَ نَلْ وَ هْ

آ نا آ نا لْ غَ لي نْ (موسيقا) آ هْ

آ هْ آ هْ آ

هْ آ هْ آ

هْ آ

الإعادة للردية

آ هْ

هْ آ هْ آ هْ آ

هْ آ هْ آ

آ

آ هْ آ هْ آ شَ كي لِ

دور الإصون



دور

دور : الله يصون



دور : الله يصون

♩ = 66

دور مقام حجاز كار

كلمات محمد الدرويش

ألحان ابراهيم القباني

المـذهـب

الصلح بيني وبين مليكي ... أصلح فؤادي وكاد الأعادي
مال العذول دا هوَّ شريكي ... إن كان هواي على مرادي
وطنك فؤادي لازم تصونه ... من كل عادي غيرك يهينه

* * *

الـدور

عشقك فؤادي إن شا الله تعشق ... ويكون حبيبك في الطبع مثلك
رفقك وعطفك للصبّ أوفق ... قربك حياتي تعيش حياتك
الحب ذاتي في حسن ذاتك ... وادى شكيت لك واعمل بأصلك

دور الصلح بيني وبين مليكي مقام حجاز كار كلمات محمد الدرويش الحان ابراهيم القباني

Allegro (♩= 116)

(♩= 96)

Rall.....


الصلح بيني وبين مليكي

تابع دور الصلح بيني وبين مليكي


4
تابع دور (الصلح بيني وبين عليكي)
الإعادة للرديدة

تابع دور الصلح بيني وبينه مليكي

سماعي مقام حجاز كاركرد - تأليف محمود عجان - آذار ١٩٣٩

Andantino I (♩=66)

Fin

II

III

Allegro (♩=120) IV

دور مقام حجاز كار كردي ايقاع أقصاق

كلمات الشيخ أحمد عاشور سليمان

ألحان: ابراهيم القباني

المـذهـب

أنـــا فؤادي يوم عشق والدمـع عَ الخديـن جرى
طوّل جفـاه خلّـه عليـــه كان أصل دا إيـه يا ترى
في البعـد دا والله العـذول فيـنا أهـو باع واشتــرى
والحب له في الحسن دا أحكـام ولـه فيـه مقـــدرة

الـدور

الصبّ من كار الجوى سلمت جفنه للسهـــر
يفضـل يقاسي في الشجـن ويبكـي من جور القمـرْ
مشتـاق لقربـه من زَمَــنْ طابـع لحسنــه إن أمَــرْ
تشرح وتفـرح صحبتـــه والخوف يا قلبي لو هجـر

الحان، ابراهيم القباني

كلمات، احمد عاشور   دور، أنا فؤادي يوم عشق   مقام، حجازكار كردي   ايقاع اقصاق

♪ = 120

أنا فؤادي



انا فؤادي



انا فؤادي



دور مقام زنكلاه

كلمات محمد يونس القاضي

ألحان سيد درويش

المذهب

في شرع مين قاضي الهوى	يذله خصمه ويحكمه
هو الطبيب ما لوش دوا	وسرّي إزاي اكتمه
وادي النواح	بالسرّ باح
بين العباد	أمري اشتهر

الدور

الصبّ من بُعدك هلك	والثغر له أحسن طبيب
تركت أهلي وصلت لك	والناس بتعطف عَ الغريب
وأنت لك أخلاق ملك	قلبي انشبك

امتى وصالك يا قمر


دور في شرع مين
ألحان سيد درويش
مقام زنكلاه
مقدمة موسيقية
Moderatto (♩= 84)

في شرع دين




في شرع مين


في شرع مين


في شرع مبين
5
Meno Presto

في شرع مين




في شرع مين
7

دور مقام شوق افزا

كلمات أحمد عاشور

ألحان داوود حسني

المـذهـب

الصبـاحْ لاحْ ونـوّرْ — وامتـزج ويّـا شمْسُه

كل ليلـه بت ادوّرْ — عَ القمرْ لأجـل أُنسه

شفته هالل قمت اصورْ — يا سلام أُوصاف محاسنه

هو حبـي لو تصوّرْ — الانتظار يسمح أُجانسه

الـدور

يا جميل (انا) قلبي رهينك — بس انظـر لي شويّـه

في يديك حيـاة مريـدك — ما تراعيـه بالانسانيـة

عَ الجفـا دا مين يعينك — أو يرسّيك عَ الأسيّـة

أنـا والله في إيـدك — ايـه سبب تغضب علـيّ

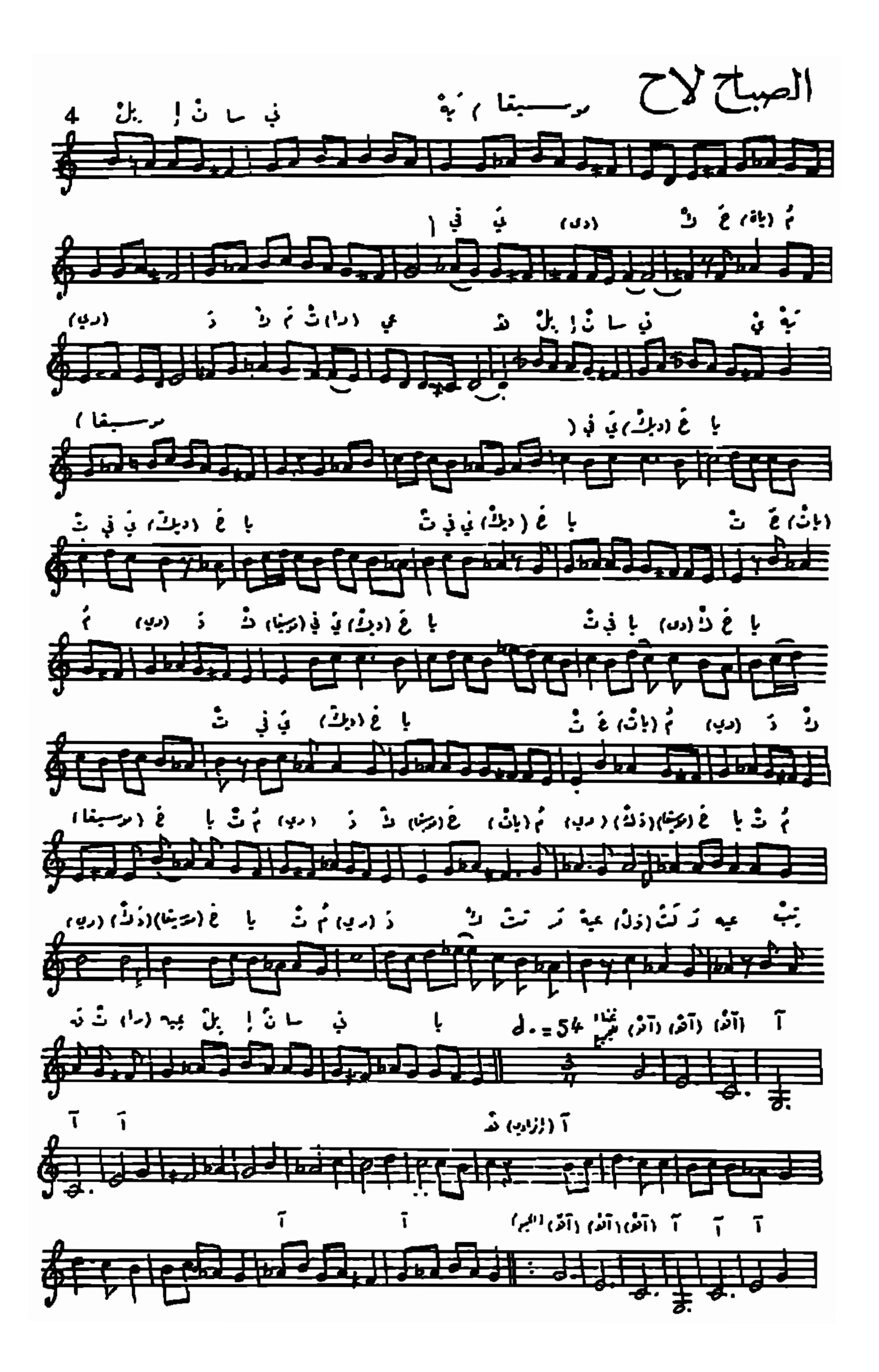


دور . الصباح لاح كلمات احمد عاشور الحان داود حسني مقام شورى (نوا) . مركز (دو)
I
♩= 108
Rall...
♩= 90



تابع دور الصباح لاح
2


تابع دور الصباح لاح


الصباح لاح


الصباح لاح
5

الصباح لاح

6



تابع دور الصباح لاح
7

تابع دور الصباح لاح

دور بالعشق أنا قلبي هنّي مقام جهار كاه (على دو)

كلمات أحمد عاشور

ألحان داوود حسني

المذهب

بالعشق أنا قلبي هنّي ما كان في حاله متهنّي
يا ريته ما طاوع هواه وقبل ما يحب شاورني
حسن القوام زاده هيام
شوف الاهتمام بدي الغرام
بالله دا يصح منّه انهيه ما يسمعشي منّي

* * *

الدور

لوم العواذل عليّ ما كانش يخطر ببالي
لاصبر على دي الأسيّة مين بسّ ينظر لحالي
آه يا زماني لو كان وافاني
حبي وجاني لافرحْ بُه تاني
داويت هيامي بدمع العين وصْبرت عَ اللي جرى لي


دور - بالعشق انا بليت عيني - كلمات احمد عاشور . الحان داوود حسني - مقام جهاركاه (حل دو)
Andantino (♩ 72)



2
تابع : بالعشق انا قلبي هني


تـابع : بالعشق انا قلبي هني
3


4
تابع : بالعشق انا قلبي هني
موسيقا


تابع بالعشق انا
قلبي هني
5



6
تابع بالعشق أنا قلبي هني

بشرف عزلي قديم مقام بياتي إيقاع مربع

Andante (♩ = 60)

Fin ختام

سماعي مقام بياتي اسكندر شلفون

I Andantino (♩ = 63)

Fin

II

III

IV (♩. = 66)

تتمة سماعي بياتي

اسكندر شلفون

ويعود الى التسليم

دور مقام بياتي

ألحان محمد القباني وينسبه البعض إلى ابراهيم القباني

المـذهـب

كان لي فين في الحب غايب وش رمـاني بالغـرام
والبعـاد دا بسّ ليـه
ان حبيي في لحظـه صايب وأنـا راضي بالسهـام
والعـذول لاخـر دا ايـه

الـدور

كل يوم البـدع زايـد أصلـه ميلي في هواك
طيّب انت لك مكايـد ونـا راضي ليـوم رضاك
والعـذول لاخـر دا ايـه
البعـاد بتحبّـه ليـه
مين شكالـه . ولّا راح له ولّا جاله . ولّا فاكر . بلّي قاله
ليه العـذول لاخر دا إيـه
يا رضا المحبـوب علـيّ يشفـي قلبـي م الأسيّـة
والنبـي ما يهونش علـيّ وأنا كان ما هونش عليـه

دور كان لي فين

الحان : ابراهيم القباني
مقام : بياتي

Allegro (♩=120)


دوركان لي فين

دور كان لي قلب

3


دوركان لي فين
4

دوركان لي في




دوركان لي فين
6
Rall ...

دور كان لي فيي

7

تم

سماعي مقام عرض بار   اسكندر شلفون

Andantino (♩: 66)

II

Fin

III

Allegretto

دور اشكي لمين مقام بياتي

كلمات أحمد عاشور

ألحان داوود حسني

المذهب

اشكي لمين ذل الهوى قلبي انشبك والّلي أحبه دا غزال ولّا مَلَكْ

ليه الامتناع حكم الغرام قاسي مطاعْ

يا منصفين قلبي انشبك

* * *

الدور

أبات ليالي انتظر وعد الحبيب إمتى أشوف أنس الجميل

يمكن أطيب من دي الجراح زاد الأنين والعقل راح

يا منصفين قلبي انشبك



دور: اشكي لمين ذل الهوى - كلمات احمد عاشور - الحان داود حسني
مقام بياتي
Allegro (♩ = 120)

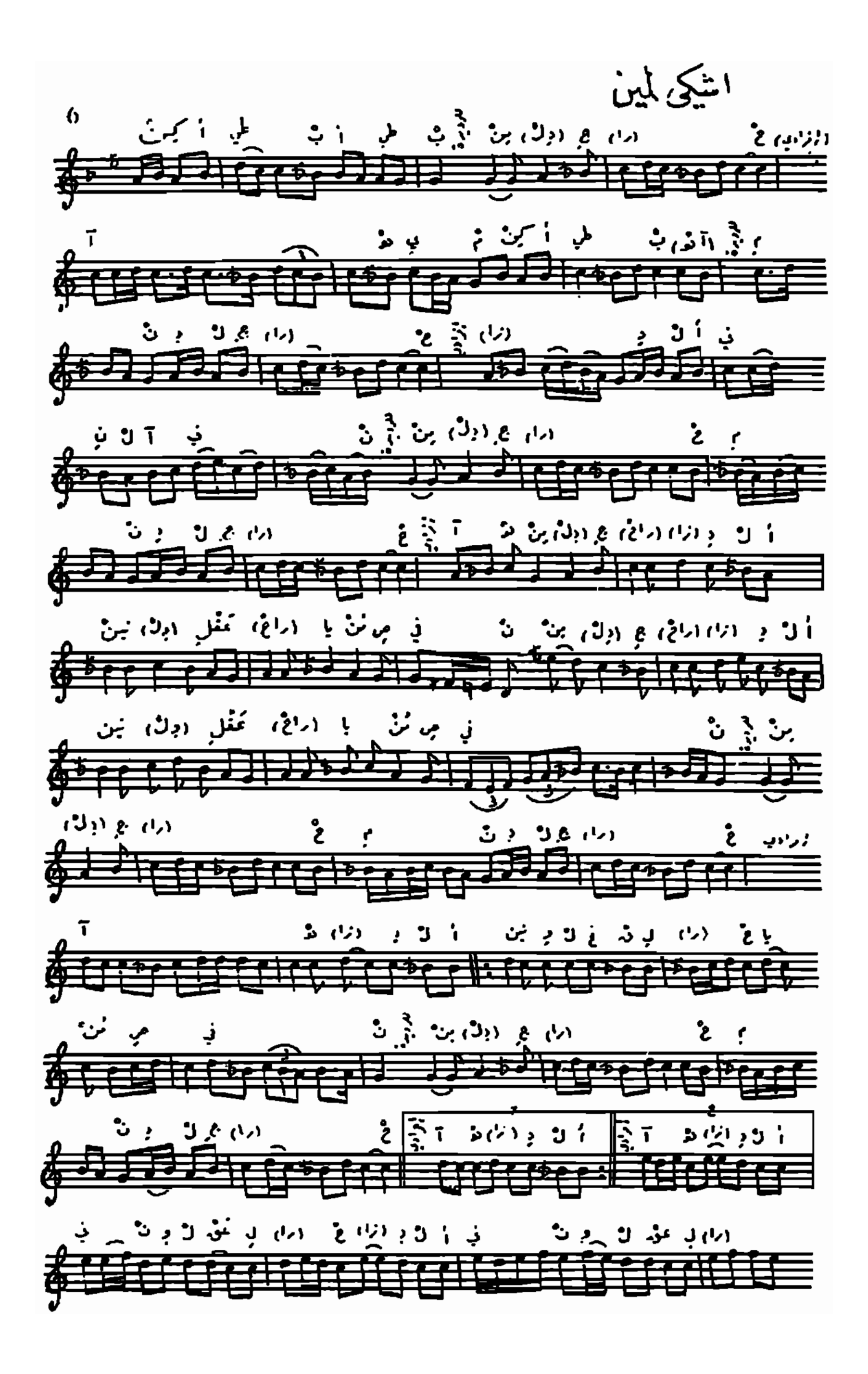

2
اشکیلمین


3
اشكي لمين



4
اشكي لمين


اشكي لمين
5


اشکی لمین



7
اشكي لمين

دور حظ الحياة مقام حسيني دوكاه

كلمات محمد الدرويش

ألحان محمد عثمان

المـذهـب

حظ الحياة يبقى لروحي — لما الهوى يجـــي سَوا

يا قلب طال نوحك ونوحي — واللي جرح عنده الـدّوا

* * *

الـدور

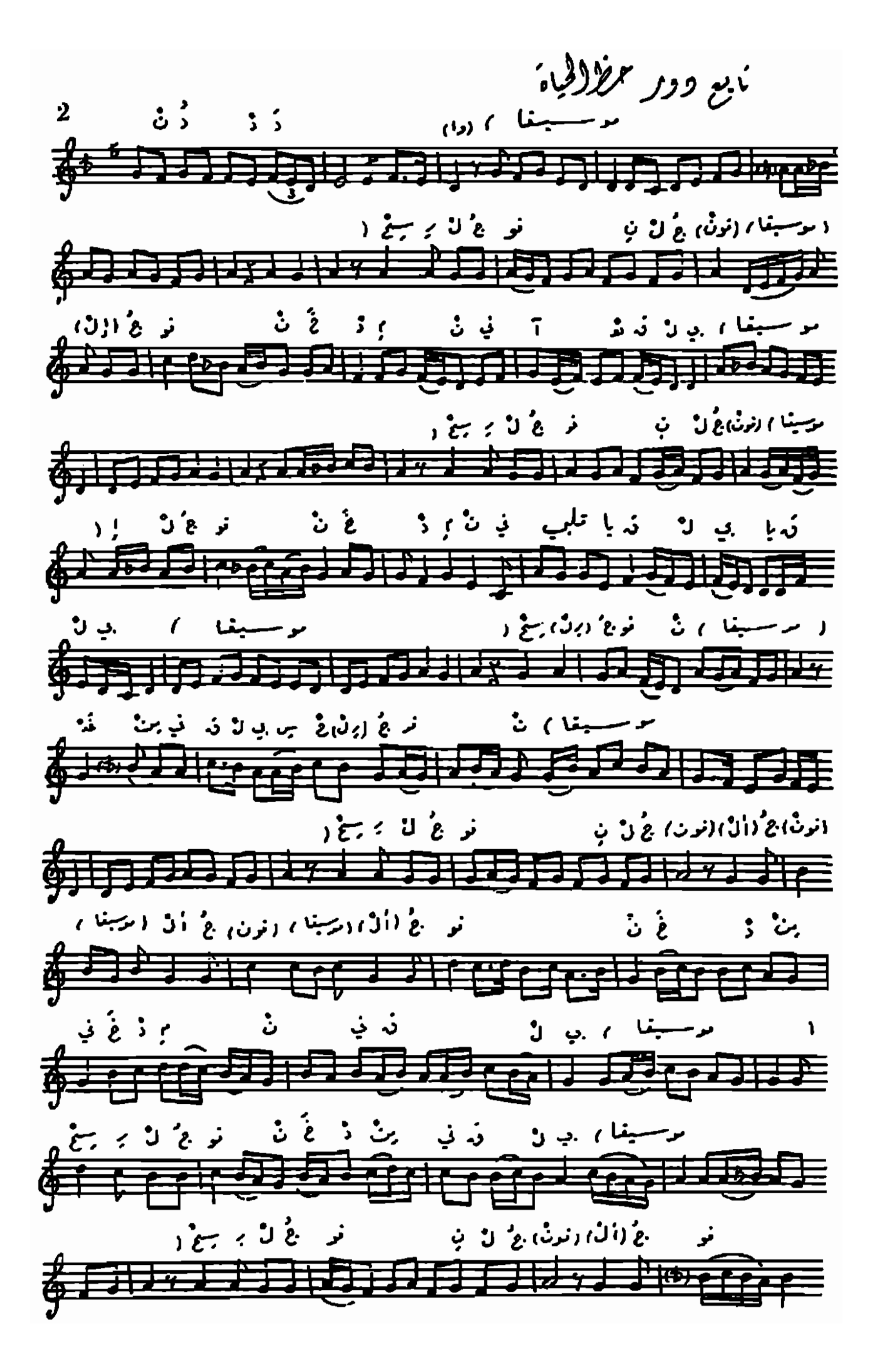
سِحْر الجفون خدْ منّي قلبي — وأنا أعمـــل إيـه في دي الهوى

يا ناسْ عجيبْ السُّقـم زاد بي — واللي جرح عنـده الـــدوا

دور عز الحياة   مقام حسيني دوكاه   كلمات محمد الدرويش   ألحان محمد عثمان

1




2

تابع دور سر الحياة




تابع دور حظ الحياة
4


5
تابع دور : حظ الحياة


تابع دور ، عطر الحياة
6


تابع دور ، عز الحياة
7

تابع دور ، عزّ الحياة

الإعادة للدويرة


تابع دور ، حظ الحياة

سماعي حجاز

عزيز صادق

Andante (♩ = 60)

I

II

III

Allegro IV

تمام Fin

دور أنت فريد في الحسن مقام حجاز

كلمات اسماعيل صبري

ألحان عبده الحامولي

المـذهـب

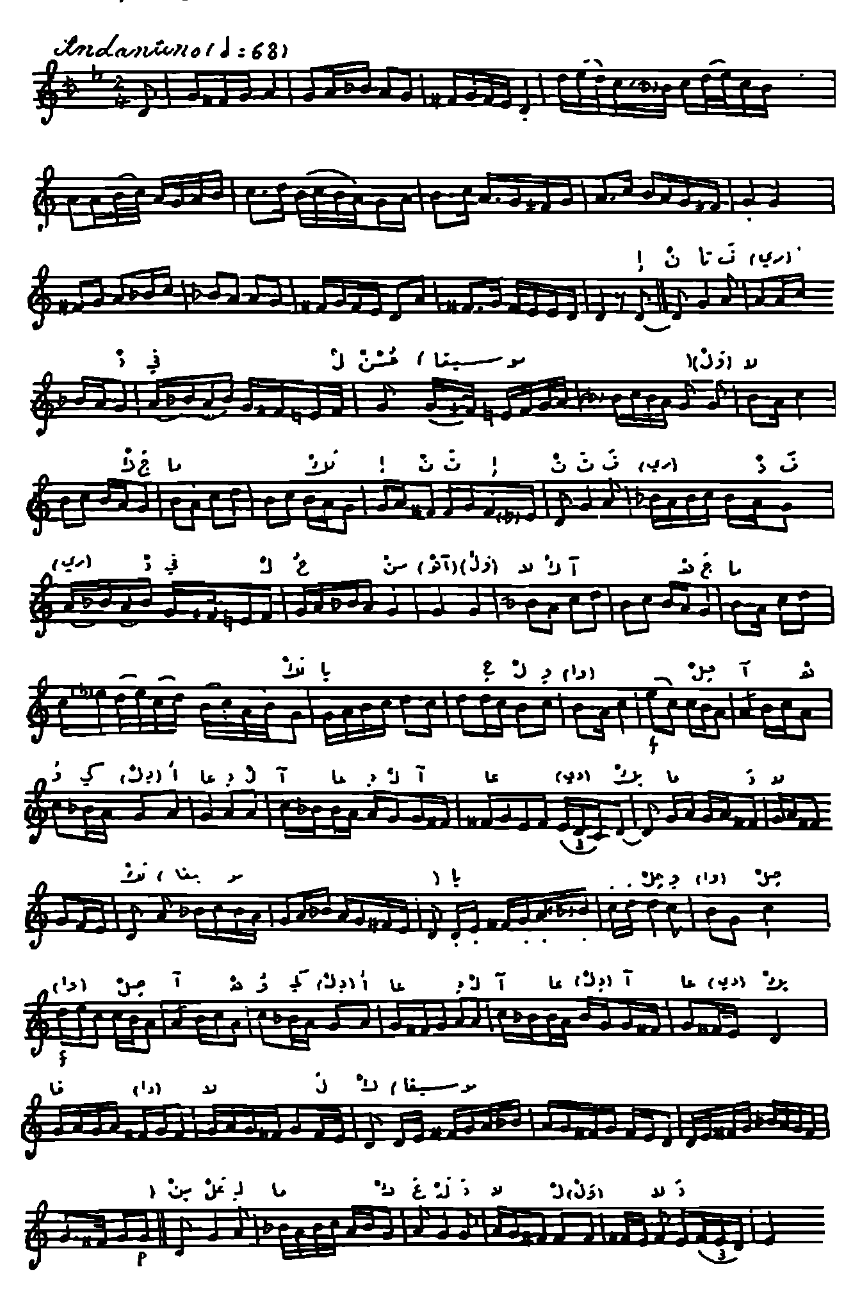
أنت فريـــد في الحسن	ولّاك جـمـالـــــك
يا جِلو واصل و كِيد الأعادي	يكفـــــــى دلالك

*   *   *

الـــدور

مين علـــمك ع الـــدلال	والّا دا طبـــــعك
كوى فؤادي الجبين والخال	واحكـــــم بشرعك

دور . انت فريد في الحسن - كلمات اسمعيل صبري - الحان عبده الحامولي



انت فريد في الحسن

انت فريد في الحسن

4.

لانك فريد في الحسن


انت فريد في الحسن
6.

سماعي مقام حجاز نيسان ١٩٣٩ محمود عجان

Andante (♩ = 60)

I

II

Fin

1

2

III

1

2

تتمة سماعي حجاز   محمود عجان

IV (♩. = 70)

دور مقام حجاز

كلمات أحمد عاشور أو محمد درويش

ألحان ابراهيم القباني

المذهب

يا الله اصلح الحال	واعدلك يا ما يل
يا قلبي دا حال	عن مرامك حايل
الحب وصل وهجر	و دَهْ دواه الصبر
لا بد لك عن يوم	وتكيد أهالي اللوم
والليل لو طال	الصباح له زايل

* * *

الدور

أنا على نار	بانتظار مطلوبي
وكم عتاب صار	قدّره مكتوبي
يا اللي عليك العين	تبكي اشوفك فين
وينطفي دي الشوق	والعدل دا والذوق
يحكم ويختار	بامثال محبوبي

دور ، يا الله اصلح الحال - كلمات احمد عاشور - الحان ابراهيم القباني

مقام حجاز

1

Andantino (♩ = 66)

يا الله اصلح الحال .

يا الله اصلح الحال .



يا الله اصلح الحال ـ
1.


يا الله اصلح الحال
5


6
يا الله اصلح الحال


7
يا الله أصلح الحال

يا الله اصلح الحال -



دور مقام حجاز
ألحان داوود حسني

المذهب

السعادة في الغرام هي الصفا	والهوى يحكم علي بالبعاد
والجميل طبعه الدلال للجفا	فين عهوده فين وعوده بالوداد
لما رأيت حُسْنه	هويت في الحال شكيت
فضلت أبكي والعيون	تشكي السهاد

الدور

الفؤاد ياما اشتكى أمره إليك	في غرامه في هواك أصبح ذليل
اللي حبك تهجره ويهون عليك	ودا دمعي عَ الخدود أكبر دليل

ليه يا غزالي	تشغل بالي	إرحم حالي
وإن لام عذولك	اتركه	لا لوم عليك

دور

السعادة في الغرام

مقام حجاز

1

Allegretto Mod. (♩ = 92)


السعادة في العرام
2

السعادة في الغرام

3



السعادة في العراء



السعادة في الغرام



السعادة في الغرام

دور مقام حجاز

كلمات أحمد عاشور

ألحان داوود حسني

المـذهـب

هوى حبيبـي وافقنـي	وجـاء على وفـق هواي
والأنس دا لا يفارقنـي	مادام حبيبـي ويّـايَ
والحب لو كان نار	ترائيـه ناعـم الأفكـار
ولـه معـارف ومزايـا	إن كنت تعـرف صادقنـي

* * *

الـدور

يا ما الغـرام لوّع عشاق	لكـن أنـا حبّـي موافـق
راح العـذول والحيّ اهـو راق	وفضلت أنـا لخلّـي مرافـق
اصبر عليـه لما يشتـاق	ويحب ويجرّب الأشواق
اللي يلومنـي اليـوم	دا منين عرف دي اللـوم
يا ما الغـرام لوّع عشاق	لكـن أنـا حبّـي موافـق



الحان: داوود حسيني
مقام حجاز
دور
هوى حبيبي وافقني
كلمات: احمد عاشور
allegretto (♩= 104)



هوى حبيبي وافقني
2

هوى حبيبي وافقني

3

هوى حبيبي وافقني

هوى حبيبي وافقني

هوى حبيبي وافقني

(موسيقى) ♩ = 68

هوى حبيبي وافقني




هوى حبيبي وافقني

هوى حبيبي وافيتني

9


سماعي صبا
محمود عجان
Andantino (♩= 66) ١٩٨٧/٦/٨
I
Fin
II
III

سماعي صبا   محمود عجان

(♩. = 60)

IV

Rall - - -

دور مقام صبا
كلمات أحمد عاشور
ألحان ابراهيم القباني

المـذهـب

فؤادي أعمــل له ايــه   في الحب يا ما نهيتــه
لا له علــيّ ملامــه   ولا إلى الشوق دعيتــه
هوّ اللي مال للمحبْــة   واللي حَصّبْتُــه لقيتــه

* * *

الـــدور

يا قلبي ليــه بتشكــي   وللعــــواذل تهادي
ميــال لعشق الجمـــال   وللمحـــاسن تنـــادي
وَدلْتَ بالحبّ مضنــى   ما كنت ناسي ودادي
طال المطـالْ   والدمـع سالْ
حتى الوصالْ   وقت الـدلالْ
وكـّل دا مـن فــؤادي

دور ، فؤادي اعمل له ايه - كلمات احمد عاشور - الحان ابراهيم القباني

مقام : صبا

vivace (♩ = 124)


فؤادي اعمل له ايه




4
موسيقا


5



سماعي هزام

عبدالفتاح صبري

Adagio (♩ = 50) I

II

Fine

III

IV (♩ = 144)

دور على عشق الجمال اعتاد فؤادي مقام هزام

كلمات أحمد عاشور

ألحان داوود حسني

المــذهــب

على عشق الجمــالْ اعتـاد فؤادي — وميـنْ يقْـدَر يمانـع في اعتيـــاده
يعـود حبُّـه إذا غاب عنـه لحظـة — واضنـــاه الغـــرامْ ما حد عاده

* * *

الـــدور

يدوم الأنس لو يرضى الحبـــيب — ويفـرح ب الفـؤاد من بعـد ذلّه
وعــذّالي ما يبقـــى لهم ملام — ويصفـى لي زمان العمـر كلّـــه

دور على عشق الجمال كلمات لمرعشور الحان داود حسني مقام هزام

1 *Allegro* (♩ = 112)

Rall

دور على عشق الجمال



دور على عشق الجمال



دور على عشق الجمال




دور على عشق الجمال
5

دور مقام سيكاه

غناء زكي مراد

المذهب

يشبه قوامك غصن البانْ   والروض خجلان من خدّكْ
أنت على القوام سلطان   تحكم وتنهي مين قدّكْ

* * *

الدور

وهبت لك روحي وقلبي   بسّ الأمل قلبك يعطف
الحسن ولّاك يا حبي   واللي مَلَكْ لازم ينصف
قدّك ميّالْ   والقلب لك مال
بالروح والمالْ   أفديك يا غزال
القلب طبعه   كيد العذال
والحبّ أحوال   والعمر آمال


دور : يشبه قوامك مقام سيكاه غناء زكي مراد
1
Allegro (♩ = 116)
Rall .....
موسيقا


تابع دور اشبه قوامك
2

تابع دور يشبه فؤادك

الإعادة الفردية



تابع دور لشبه قوامك



سماعي مقام صبا زمزمة محمود عجان

Andantino (♩ = 66)

I

Fin

II

III

(♩. = 76)

تتمة سماعي ، صبا زمزمة ، محمود عجان

1

2

تمت

المحتوى

قسم التدوين الموسيقي



تراثنا الموسيقي : دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحناً وقالباً/ محمود عجان . ــ ط. ١ .
دمشق : دار طلاس، ١٩٩٠ ــ ٣٣٧ ص : مدونات موسيقية؛ ٢٥ سم .

١ ـــ ٧٥٦ر٧٨١ ع ج أ ت ٢ ـــ العنوان ٣ ـــ عجان
مكتبـة الأسـد

ع ـــ ١٩٨٩/١١/١٦٤٨

رقـم الإصدار ٤٦٦